المعمار الفني في رواية السفينة

ضياء الشرقاوي

مما لاريب فيه أن الرواية الصوتية هي أحدث الاتجاهات في الرواية العربية . ومن هنا – وبعد أن صار لها رصيد لا بأس به – جاءت أهمية رصد اهم ملامحها وانجازاتها على المستوى الجمالي والفكري في روايات : السفينة لجبرا ابراهيم جبرا– وخمسة أصوات لغائب طعمه فرمان – وميرامار لنجيب محفوظ – والرجل الذي فقد ظله لفتحي غانم –

رؤوس مقدمات:

• يجب أن يقترب النقد ويستفيد من العلم التجريبي ، وان يستفيد من الاحصاء والقياس .

• نقد الرواية هو بالاساس قياس للاصوات خلال الزمن والمعمار الجمالي للغة .

• أن يكون محورا النقد : التحليل ثم التركيب – تحليل الاصوات : العناصر ، ثم تركيبها – مرة اخرى – من اجل القياس .

• الهدف المباشر والاولي للنقد هو القياس الجمالي : تفاعل الاصوات ودرجة توصيلها للدراما .

* قياس الاصوات يتضمن قياس الدراما . ليس كما ذهب البعض إلى انه قياس الشكل دون المضمون .

* إن هذا المنهج يحتاج إلى قدر كبير ودؤوب من الاخلاص للنص – لا يقل عن اخلاص ودأب المبدع نفسه – لا يختلف الا في (نفي) التلقائية خلال التركيب .

* ليس على الناقد أن يضفي الدلالات من عنده ، ولكن عليه أن يستخرجها من (داخل) النص .

* مواجهة الناقد للعمل الفني – على المستوى السيكولوجي – هي مواجهة البراءة امام وجودتام الصنع ، مقابلة (الماهية) التي تتكون امام (الوجود) المتكون، التاريخي (القيم) امام الحضاري (الصور) ، البناء الفوقي (النقد) امام البناء التحتي (العمل الفني) .

* على الناقد أن ينمي ملكة (الحكم) لدى القارىء ، وذلك بان يقدم له – بكل ما يمكن من الموضوعية والامانة – النصوص والاستدلالات – من داخل النص نفسه– التي يستشهد بها في قياسه ، حتى لا تكون أحكامه – الناقد – احكاما مجردة تفتقد صحةالمعايشة لدى القارىء ، وحتى تقف هذه النصوص والاستدلالات عازلا وقائيا بين الاستقراء أو الاستنباط الخاطىء أوالمتعسف لدى الناقد إلى اتاحة الفرصة الكاملة القارىء بأن يقيم حكما خاصا به – وبما كان مخالفا لاحكام الناقد أو متجاوزا لها – وبذا يشرك الناقد القارىء معه في أستقراءالعمــل الفني وينمي لديــه ملكة (الحكم) .

* يجب أن يدعم أي ناقد جاد تكوينه الثقافي ، ومن ثم منهجه النقدي وتطبيقاته ، بثقافة لغوية – فيلولوجية . لذا فان أي منهج نقدي يخلو من هذا الجانب هو منهج ينقصه جانب هام ينعكس اثره في تناول العمل الفني ، اذ ان اللغة – ومعياريتها الجمالية / الحضارية – هي جوهر من جواهر العمل الادبي ، فالمعنى – وهو هدف الادب – احدى مرتكزاته اللغة ومعياريتها الجمالية /الحضارية ، وبها – كوسيلة اتصال حضارية – يتحقق للعمل الادبي نجاحه أو اخفاقه ، وكذا موقعه التاريخي من معمار العقل الذي تتبعه هذه اللغة .

ه ومن ثم فان دراسة تكوين الاصوات - هـذا ما تفتقده هذه الدراسة - يجب أن يكون احد جوانب قياسها الجمالي هو القياس اللغوي الفيلولوجي.

ه الرواية الصوتية امتداد عصري للرواية الرومانسية التي كانت غالبا ماتدور حول بطل محوري واحد يقوم بالحكي بضمير الـ (أنا).

ه وهي تنويع للانوات الحكائية ، تضع قدما في الرومانسية القديمة ، والقدم الاخرى في الواقعية الحديثة حينما تصير الأنوات الاخرى (موضوعات) للملاحظة والحكم بالنسبة لكل (أنا) حكائية ، يمكنها أن تعبر - على المستوى الدرامي - بضميرين الـ (أنا) والـ (هو) . وعلى مستوى النماذج الجيدة من الرواية الصوتية - يعمل ضمير حكائي ثالث (مؤلف) من الانا والهو ، فيكون ضميرا حكائيا عاما يستقطب الضميرين السابقين ويعلو عليهما - حسب ضرورته الدرامية - فيشكل عنصرا (زمانيا) متجاوزا ، يمكن احالته الفكرية إلى عنصر (الديمومة) .

- -

تقع هذه الرواية في عشرة فصول ، يتناوب الحكي فيها صوتان اساسيان : (١) عصام السلمان - ٥ فصول . (٢) وديع عساف - ٤ فصول . وصوت ثالث مفرد وهو صوت اميليا فرنيزي - فصل واحد .

أصوات المستوي الاول :

(١) عصام السلمان .

(٢) وديع عساف .

(٣) اميليا فرنيزي .

أصوات المستوى الثاني :

(١) لمى

(٢) مها

(٣) الدكتور فالح (زوج لمى)

(٤) محمود الراشد .

(٥) يوسف حداد .

(٦) شوكت ابو سمرة .
(٧) جاكلين دوران .
(٨) فرنندو غوميز .

أصوات المستوى الثالث :

(وهي أصوات طيفية ، ليس لها وجود مستقل ومباشر وان كانت متواجدة في خلفية الرواية . فاعلة ، وذات تأثير في تركيب بعض اصوات المستوى الاول والثاني) .

(١) نمر العجمي .
(٢) فايز .
(٣) والد عصام « السلمان » .
(٤) ميشال أبو سعده .

(١) عصام السلمان

يشغل عصام السلمان الفصول (١ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٩)

الفصل الاول — من ص ٩ إلى ص ٤١) :

يدور هذا الفصل على ثلاثة مستويات لزمن الحكي ، زمن الحدوث .

(١) الزمن الأول :

وهو زمن الحكي الاساسي (نبرته الاساسية — على مستوى التنفيذ الروائي —هي الملاحظة الحكمية .) (. . . ويجابه المرء الأيام والتجارب الجديدة ، والقرحة في أحشائه تستكين وتهيج واذا هاجت فلا بد من الدواء المخدر، الذي لا يقضي الا على الالم المؤقت ، ولكنه لا يقضي على امكانية الالم وتهديده المستمر . ويصبح الالم جزءا من الكيان ، يعايش القلب والذهن ، ويبدو احياناً ، على نحو يناقض المنطق والعقل ، كأنه فرح يقيم . كلنا عرضة لهذه الماسوكية العاطفية..الخ) ص ١٠.

(. . ولكنني أستبق الحوادث . .) ص ١١ .

(. . في مساء ذلك اليوم . .) ص ١٣

(البحر جسر الخلاص . البحر الطري الناعم ، والاشيب ، العطوف . .) ص ٩
(بعض التجارب يحملها المرء طي اهابه كالمرض. كقرحة لا تميت ولا تندمل . .)ص ٩

(٢) الزمن الثاني :

وهو زمن الحدوث (وهو تابع في تسلسله الدرامي لمنظور الزمن الاول) .
وهو الزمن الرئيسي ، والعصب الاساسي للرواية »

(وما كنت لأعرف أن (أكاد لا أستطيع أن اقولها) أن لمى ، لمىنفسها، لمى المسكينة ، لمى الباكية بعض الليالي ، الغادرة باهلها من اجلي ، الضاحكة ، الراكضة على عيني ، لمى ستكون ايضا هنا ، في هذه السفينة) ص ٩ .

(وجدت أن القمرة التي تجاور قمرتي ينزل فيها -نعم ، الدكتور فالح حسيب وعقيلته ، لقد رأيتهما يدخلان وانا اخرج . بل انهما وقفا بالباب :

« عصام ؟ اي والله عصام ! »

هتف الدكتور فالح . وأكمل : (لمى ، شوفي ! عصام السلمان !) .

لمى (بلهجة مسرحية أيضا) : (من ؟ عصام ؟) .

انا (بلهجة مسرحية أيضا) : شلون صدفة! مرحبا دكتور . مرحبا لمى) ص ١٣

(٣) الزمن الثالث :

ويقع في الماضي البعيد،(نبرتهالاساسية على مستوىالتنفيذ الروائي هوالاسترجاعات)
يغادر عصام السلمان قمرته ، في الليل ، بعد أن يحس ، عبر الجدار بين قمرته وقمرة لمى وزوجها ، انهما يتغازلان ، وعلىظهر السفينة ، فيالظلمة ،يتذكر ...

(وفيوسط الحقد العارم امامي انقذفت لمى ، لابسة ، عارية ، لا أعلم . فهي في ثيابها ولكنني ارى كل جارحة في جسمها . فالشفتان الريانتان المعطرتان بالروج ، والثديان المنطلقان من القميص ، انها هنا ، امام عيني ، ووراء عيني، على بعد مني ، بين يدي ، ونحن في سيارتي ، منطلقان مع الليل إلى خارج بغداد ، ويدها كالخنزير تغلني ، تلتف حول عنقي ، وتهبط إلى فمي ، تتغلغل في

قميصي . انطلقت بالسيارة عن الطريق العام إلى حقل مهجور ، وسلطت ضوءها لا ستوثق من القاع البوار التي عزمنا على اللجوء اليها ، وجعلت السيارة تصعد وتهبط على التضاريس الترابية المضطربة ، ولمى تقول : « احذر السواقي . هذه الاراضي تشقها السواقي ، احذر » .

ولما توغلنا ما حسبنا فيه الكفاية ، أوقفت السيارة . ورحت اقبل لمى ، اقطع شفتيها ، أزوع فمي في عنقها ، في صدرها ، وهي تقول : « انا مجنونة ، مجنونة كيف رضيت بالمجيء إلى هنا . احبك . أعبدك . ولكني مجنونة . هذه أول وآخر مرة . » وفجأة شق الليل نباح عنيف وبحركة لا شعورية أنسحبت لمى بعيدا عني وأدرت انا مفتاح آلة السيارة . . . الخ) ص١٥ – ١٦

(١) الأصوات :

قدم القاص شخصياته – من خلال عصام السلمان – بمواصفاتها الفيزيقية والفكرية والسيكلوجية بقدر الامكان – بشكل شبه تكاملي – اذ أن التقديم يتم من خلال بعد زمني تم اثناءه التعرف ودورة الاحداث – وهذا الفصل يشبه بطاقات التعريف ، يبرز خلاله بوضوح : لمى ، وديع عساف ، تليهما اميليا ، اذ تحتل اصواتهم مساحات كبيرة – خاصة وديع عساف :

١ – لمى :

(ووجهها رغم سمرته فضاح يصرخ بما يستتر وراءه . عيناها لا تعرفان كتمان السر . رموشها السوداء تكمل الحدقتين واذا هما كعيون المنحوتات السومرية القديمة تفيضان عطفا ، وشوقا ، ومباشرة ،) ص ١٢ .

(اما وجه لمى الصريح ، المباشر ، الناطق بكل ما لديه في نظرة واحدة ، فهو وجه المأساة . انه الوجه الذي يلاحقك إلى الابد ملاحقة الشهوة والحزن) ص ١٢

(في الواقع لم تكن لمى من الذين يملأون الدنيا ضحكا وحبورا . لم تكن تتوسط الحلقات ، وترسل النكات وتناغي الذئاب من الرجال) ص ٣٠

(بل لان من عادتها أن تنتحي جانبا ، وان تدير خدها إلى الناظرين ، وتستعلي

بعنقها الرفيع السامق فوق رؤوسهم . نزعة ارستقراطية لم أعلم من اين جاءت بها . فقد سمعت ببغداد من الذين كانوا يعرفونها قبل ذهابها إلى اكسفورد للدراسة انها كانت دائما كثيرة الكبرياء ، بحيث يخشى الاحتكاك بها الا من كان يعرفها معرفة حميمة]. غير أن اكسفورد اضافت إلى كبرها كبرا ، وإلى انفتها انفة . ولكنها في الوقت نفسه كبرياء تذوب في الخجل وتتلاشى عندما يستثار همها . .) ص ٣٠

٢ – وديع عساف :

(حدست في الحال انه فلسطينيٌ) ص ١٩ .

(فانا من عشيرة الرومانسيين في قضايا الحب والجنس) ص ٢٠

(أنا فوق الاربعين – لا يغرنك شعري الاسود – غير متزوج – أهلي في غنى عني ، ورغم التشريد والضياع ، كسبت من المال في الكويت ، وما أزال أكسب ، ما فيه الكفاية) ص ٢١ .

(انا ، ان كانت لدي عاطفة حقيقية ، فهي عاطفة دينية ، صوفية أن شئت)ص٢٣ .

(في الصميم نحن وحيدون . حياتنا أشبه بالعلب الصينية :علبة داخل علبة – وتتضاءل العلب حجما ، إلى أن تبلغ العلبة الصغرى في القلب منها جميعا . واذا في داخلها – لا خاتم ثمين من خواتم ابنة السلطان ، بل سر اثمن وأعجب: الوحدة. وهل كانت بي حاجة إلى أن اقتلع من جذوري ويقذف بي بين الحوافر والبراثن ، بين لواهب الصحراء وزعيق المدن البترولية) ص ٢٧ – ٢٨ .

(فيقولون عني : انحطاطي ماكر، يناقض نفسه ، يعبد القرش ، ما عادت ارضه تعني له شيئا . كأنهم يريدونني أن احمل حفنة من ترابها في كيس منورق في جيبي دليلا على ألمي. وانا احمل صخورها البركانية الزرقاء كلها في دمي ، في العلبة الصغرى التي في قلب العلب كلها ، مع وحدتي ووحشتي) ص ٢٨ .

٣ – أميليا :

(فتاة ايطالية عائدة من لبنان . امرأة في حدود الثلاثين (زعمت انها في الرابعة والعشرين) . . .) ص ١٠

(تكلمت الانكليزية في بولونيا . وقضيت مدة في لندن) ص ١٠

(تركني زوجي وانا اظن انه سيعود . . ولم يعد) ص ١٠

(اما وجه اميليا فكان وجها من وجوه الجحيم يذكرني بالشر ، في العينين الزرقاوين لمعة حادة تؤكد ما في الشفتين الكبيرتين من عذر صريح . انه وجه أقرب إلى أستدارة وجه الطفل مما يؤكد انه غير وجهها الحقيقي . لان في العينين والشفتين ، رغم ابتسامها المستمرة ، صلابة وعتقا) ص ١١

(فليكن وجهها وجه اميليا . أنه وجه دنيوي ارضي ، فيه المكر الثعلبي الذي لا بد منه لامرأة مغامرة) ص ١٢ .

٤ـ الدكتور فالح :

(في وسط ذلك الجو لحظت أن الدكتور فالح حسيب اقلنا كلاما، وأكثرنا عزلة – رغم استحالتها . كان يمشي وحده أو مع لمى وفي يده كتاب . واكثر من مرة رأيته جالسا في الظل إلى مائدة صغيرة ، والكأس امامه ، وهو يكتب . يمر به الناس ولا يراهم) ص ٤٠

(كنت اكاد اخفى الحديث إلى فالح ، إذ ابدو معه أشبه بفتّى حالم يتحدث إلى رجل تعبت اظفاره من الانفراز في الياف الواقع ، في زوائد المرض ، في خلايا اللحم الانساني ، حيث لا محل للحلم ، أو هراء العواطف) ص ٤٠

٥ ، ٦ — يوسف رامز حداد ومحمود شعبان الراشد :

(يوسف ومحمود : دونكيخوتي وسانكو بانزا) ص ٣٧ .

(يوسف شاعر ، طويل القامة ، ضامر الوجه ، له لحية مدببة ، في عينيه بريق من لا يقنع بما يرى بعينيه ، ومحدود ، بدين قصير ، ذو نظارة غليظة يكركر بين الحين والحين بصوت غليظ يئز ويصر فوق صوت رفيقه الحالم الهادىء) ص ٤٠

(يوسف لبناني . اما محمود ، فلم أستطع الجزم من أي بلد عربي هو . لقد كانت لهجته خايطا من المصرية و (الشامية) ، وقد حسبته دمشقيا ، وأيدني وديع

في ذلك . ولكن لما سأله احدنا مباشرة (من أي بلد الاخ محمود ؟) اجاب (اني اسافر بليسيه باسيه) .

وقد علمت فيما بعد انه يحمل شهادة دكتوراه في القانون من جامعة جنيف) ص ٤٠

٧- جاكلين :

(هذا الصباح قلتها لجاكلين ، هذه الفرنسية التي قصت شعرها « الا غارسون ») ص ٢٠ .

(وجاكلين دوران تتمشى ، وردفاها كفلقتي فاكهة محشوان في بنطلون أصفر ضيق . .) ص ٣٢ .

(وجاكلين تطرب لذلك . تريد أن تتعلم اسماء اعضاء الجسد واحدا واحدا ، باللغات الثلاث : من الشعر إلى النهدين إلى البطن إلى الفخذين . .) ص ٣٦

(وجاكلين سألت عنها : أتحب زوجها بهذا المقدار ؟ الجميلة لا تحب، زوجها أو غير زوجها) ص ٣٧

٨- شوكت أبو سمرة :

(ونزلت إلى غرفتي مبكرا بعد العشاء . وكان شريكي فيها تاجرا من دمشق ، ساحر اللهجة . لم يكن كثير الكلام ، ولكنه إذا تكلم احسست بانك تجاه مواضيع الحيـاة غر ، فج اذا قست نفسك به . انـه يعرف لا ثمن كل شيء فحسب ، بل كيف واين ومتى يجب أن تستعمل) ص ١٤ .

(شوكت ابو سمرة لم تفته حفلة رقص واحدة . كان يجلس في كرسي كبير على طرف من القاعة ويتفرج ، وأراه احيانا ورأسه يتدلى على صدره من النعاس، فأوقظه ضاحكا) ص ٣٣

٩ — فرناندو غوميز :

(وإلى رجل بدين عرفت أنه اسباني يدعى ، فرناندو غوميز) ص ١٩

(اما فرناندو غوميز ، الاسباني ، الذي كان رفيق وديع في الغرفة ،

فكان يضحك ويرتفع بطنه وينخفض لضحكته .العرب والاسبان من دم واحد : هكذا يقول . والعرب والاسبان يقتلون من اجل المرأة ، ويقتلون المرأة ، عشقا وغيرة وشرفا) ص ٣١ .

٢ ــ نسق الأصوات :

نرى الاصوات تتتابع ــ من خلال منظور الحكي ــ بالترتيب الآتي :

(١) لمى . . (ما كنت لأعرف أن لمى مشكون ايضا هنا . .) ص ٩ .

(٢) اميليا..(كانت هناك فتاة ايطالية عائدة من لبنان . امرأة في حدود الثلاثين ...) ص ١٠ .

(٣) الدكتور فالح ــ ذكر من قبل ص٩ مع لمى دون تسمية بل بوصفه زوج لمى فقط .

(حين رأيتها معزوجها الدكتور فالح عبدالواحد حسيب بين الركاب . .) ص ١١

(نعم ، الدكتور فالح حسيب ، وعقيلته . .) ص ١٣

(٤) شوكت ابو سمرة . . (نزلت إلى قمرتي مبكرا بعد العشاء ، وكان شريكي فيها تاجر من دمشق . . . وتعارفنا : عصام السلمان ، شوكت ابو سمرة) ص ١٤ .

(٥) وديع عساف . . (التقيت وديع عساف صباح اليوم الثاني . .) ص ١٩ .

(٦) ، (٧) ــ جاكلين دوران ، فرنندو غوميز . . (كان يتكلم مع فتاة ، عرفت فيما بعد انها فرنسية اسمها جاكلين دوران ، وإلى رجل بدين عرفت انه اسباني يدعى فرنندوغوميز) ص ١٩ .

(٨) ، (٩) ــ يوسف رامز حداد ومحمود شعبان الراشد . . (أغلب الظن أن يوسف رامز حداد ومحمود شعبان الراشد ركبا السفينة ايضا في بيروت ، ولكننا جعلنا ننتبه لهما فيما اذكر ، بعد الابحار من الاسكندرية ونحن نقترب من السواحل الافريقية . .) ص ٣٦ .

٣ - قياس الأصوات :

الصوتان الاساسيان اللذان يحتلان مساحة كبيرة في هذا الفصل هما صوتا : عصام + وديع عساف .

(١) عصام السلمان :

يخضع قياس صوت عصام لثلاثة مستويات :

١ - مستوى زمني .

٢ - مستوى تعبيري .

٣ - مستوى ايقاعي .

اما المستوي الزمني، فقد اكتشفنا-بعد قياس الازمنة - انه يردد بين ثلاثة مستويات . يسودها الزمن الاول - وهو زمن الحكي الاساسي ويغلب على نبرته الملاحظة الحكمية ، وهذا الزمن يفرض عليه الحكي عن أشياء تامة الصنع والحدوث . والمفروض انه ينظم ويضبط ايقاع الزمانين الاخرين : (١) زمن الحدوث الآني . (٢) زمن الماضي البعيد (الاسترجاعات) . لذا فان رصد زمن الحدوث بـ (آنيته) يبدو زمناتركيبيا : (لقد برد هواء البحر . أكاد ارتجف وحلقي جاف كالتين) ص ١٧ .

يناقض جماليا الزمن الاول - زمن الحكي .

(٢) المستوى التعبيري :

يستخدم القاص ضميرا حكائيا مراوغا ، لا تستطيع - احياناً - أن تحدد موقعه الدرامي بيسر - ومن ثم يثير التساؤل عن ضرورته الدرامية ووظيفته الجمالية ، يرافقه استخدام الفعل المراوغ وهو الذي يحمل البعدين المضارع والماضي وهذا الضمير الحكائي يعمل في بعض الحالات كنجوى : (ترى كيف امورك الجنسية أنت ؟ كم مرة بلغت بلمى ذلك الجنون الرائع الذي بلغته انانيا مرات عديدة ؟) ص ٤١ . ويسود ضمير المتكلم مساحات كبيرة (انا هنا للهرب، انا هنا لاسباب كثيرة) ص ٩ . ويتحول ضمير المتكلم - الذي تتأرجح محاوره الدرامية ما بين النجوى

وبين ضمير المخاطب غير المباشر - اذ يفترض قارئا - إلى ضمير عام : صوت يتوحد على المستوى التعبيري - بين الضمير الشخصي : عصام السلمان ، وضمير الروائي الذي يحكم ويركب وينظم جزئيات الدراما ، متنقلا بحرية بين الازمنة المختلفة . وهذا الصوت الذي يحكى من بعد زمني بعد أن تمت دورة الاحداث الاساسية - يغلب عليه الحس التأملي ، والملاحظة الحكمية ، ويقترب كمقابل درامي من حدود البطل الابولوني كمقابل لوديع عساف والدكتور فالح : البطل الديونوسي (الجسد هو الحقيقة الوحيدة التي لا يستطيع احد دحضها - « وديع عساف ») ص ٢٠

(أبكي بعض الليالي ، ولكنني اضحك كثيرا .واحب النساء - « وديع عساف ») ص٣٢.

(رجل تعبت اظفاره من الانغراز في ألياف الواقع ، في زوائد المرض ، في خلايا اللحم الانساني ، حيث لا محل للحلم ، أو هراء العواطف .. « الدكتور فالح ») ص ٤٠

ملاحظتان :

أ- إن استخدام تعبير (الفعل المراوغ) هو استخدام درامي أكثر مما هو استخدام لغوي بحت ، فالفعل في اللغة العربية محدد يحمل زمانيته الواضحة التي لا تحمل صفة المراوغة . فاما حاضر أو ماض ، أو مستقبل (أمر) .

وهذا الفعل المراوغ » ذو صبغة درامية-فلسفية -تحمل داخلها معنى الديمومة - اذ أن مستويات الحدث داخل عدة ازمنة تركيبية هي مستويات متعددة يؤطرها باطار عام سيال الوعي ، وسيولة الحكي ، داخل اطار الزمن الكلي ، وميكانيكية الازمنة المرصودة المختلفة التي تتراوح ما بين الآن - والفعل الماضي البعيد ، يضمها اطار الفعل الماضي البسيط - وقد تمت دورة الاحداث جميعا ولا يبقى الا عمل الازمنة من خلال الذاكرة والرصد المباشر وما يتخللهما من عمل الوعي واللاوعي.

ب- الابولونية والديونوسية : ليس هو الاستخدام الميثولوجي بسيمتريته ، وانما ، هدفه الامساك بالدلالة العامة للحدود الفاصلة بين الابولونية (جانب التأمل) والديونوسية (جانب الفعل في حدوده الجسدية) كطريقين إلى النشوء والتحقق ، مع محاولة تعصيرهما بمفاهيم سيكلوجية تقريبية ، وان كان الجانبان الابولوني والديونوسي في عصام السلمان ووديع عساف لا يقفان منفصلين في كل منهما في حالة صفاء - فحالة

الصفاء والتماثل ما تحتاجه المأساة وليس رواية ميلودرامية عاطفية – وانما سوف يختلطان بالنسبة اليهما – بنسب مختلفة : خاصة وان كلا منهما له استخداماته وزواياه المتفردة للجسد – ومن ثم – للفعل ،وبالرغم من أن تحققهما الدرامي الاخير سوف يتم من خلال الجسد . لذا يكون التوصيف الميثولوجي الذي لجأنا اليه هو توصيف تقريبي بلاغي بالاساس نتاج مباشر لدورة وزمن الحكي من خلال صوت عصام السلمان . واتجاه الرواية نحو الميلو دراما العاطفية هو الذي لا يجعلنا نناقش الحدود الفاصلة بوصفها استخداما ميثولوجيا ، أو محاولة الامساك بالدلالات العصرية لهذا الاستخدام كتفسير سيكلوجي مع قياس هذه الدلالات ومعياريتها الجمالية بالنسبة للدراما المطروحة .

(٣) المستوى الايقاعي :

نتعرف إلى الاصوات الاخرى من خلال صوت عصام السلمان : بدرجته الصوتية حينا ، وبدرجاتها الصوتية الخاصة احيانا ، فتتحول بذلك إلى ضمائر خاصة ، وأزمنة (متأينة) حالة في درجاتها الصوتية .

يحتل صوت لمى – وهو الصوت الأول بالنسبة لعصام السلمان – مساحات كبيرة ، متواترة . وهو صوت منضو داخل صوت عصام ، لا يبدو مستقلا استقلالا حقيقيا الا مرات قليلة : (لمى بلهجة مسرحية : من ؟ عصام ؟ .. الخ) ص ١٣ . ولمى تقول : « احذر السواقي. هذه الاراضي تشقها السواقي ، احذر » ص١٥ – ١٧.

اما الصوت الثاني ، فهو صوت وديع عساف ، وهو اعل الاصوات ، قياسا – ذو طابع (ستاتيكي ، عرضي ، تأملي – يتمركز – في وحدة دون اندماج تقريبا – في مساحة كبيرة ص ١٨ – ٢٨ يبدو صوته منفصلا عن صوت عصام – رغم انه يقدم من خلاله التقيت وديع عساف صباح اليوم الثاني . .) ص١٩ . وما يقدمه غير عضوي باللحظة الدرامية المرصودة والتي يدور في فلكها أغلب الاصوات الاخرى ، اذ يرصد بعض تأملاته الخاصة بالوجود وبنفسه ، ولا يعتبر تقديم هذه المساحة الصوتية ، وهذا الكم من الافكار ، من خلال الذاكرة (لا أذكره الا وهو يتكلم . .) ص١٩ تقديما مقنعا ، فكان بامكان القاص – بهدف الاقناع – تقديم هذا الصوت – في هذه المرحلة – من خلال مذكرات أو احاديث متناثرة ذائبة خلال الفصل ، فلا يبدو

هكذا متنائيا – دورته الصوتية عكس دورات الاصوات الاخرى– اذا ما استبعد لا يصر بالتركيب الصوتي ، بل سيقلل من شدة انحناءتها خلال عمله الصوتي .

موجز الفصل الأول :

يفاجأ عصام السلمان بوجود لمى – حبيبته السابقة – في السفينة هي وزوجها :

(ما كنت لأعرف أن « أكاد لا أستطيع أن انوطا » أن لمى ، لمى نفسها ، لمى المسكينة ، لمى الباكية بعض الليالي ، الغادرة باهلها من اجلي ، الضاحكة ، والراكضة عل عيني ، لمى ستكون ايضا هنا ، في هذه السفينة) ص٩ . فينكأ وجودها وزوجها جراحه القديمة : (انا هنا لاسباب كثيرة ، أهمها انني لم استطع أن اجعل من لمى بحري وزورقي ومغامرتي) ص ٩. (انها عودة حب كان كالرؤيا للنبي: عالما من الوهج والكون واللذة تجعل من الجسد حبيا يدوم في كأس من الخمر غير انني ذلك اليوم ، عندما رأيتها وانا اقل ما أكون تهيؤا لرؤيتها تمنيت لو لم تكن هناك ، لو انني استطيع اعادة سلم سفينة إلى المكان الذي يصله بالرصيف « وأهرب لقد هربت ، وها هي كالجدار ، كالبحر ، كالقدر ، امامي) ص ١٢ .

ويتساءل عصام عن سر وجودها المفاجيء في السفينة (اصدفة هذه ؟ أتصميم؟ املاحقة ؟ أإغاظة ؟ اما كفانا ما فعلناه وقلناه قبل أن تتزوج ؟ صدفة ولا ريب . صدفة لعينة) ص ١١

وفي البحر – رمز الجنس – وخلال الجدار الفاصل بين تمرته وقمرة لمى وزوجها يحس بتواصلهما الجنسي ، وهو اول ارتباط درامي بين البحر والجنس، يرده هذا التواصل الى تذكر لقاء جنسي بينه وبين لمى خارج بغداد (ص ١٥– ١٧) وخلال هذين اللقاءين تتم المقابلة الدرامية : البحر × البر – الدكتور فالح ×عصام.

وعلاقة عصام بالبحر ، علاقة متشابكة ، ضدية . فالبحر – رمز الجنس – هو ملاذه للخلاص من الجنس:علاقته الجنسية بلمى . (البحر جسر الخلاص) والبحر خلاص جديد ص ٩ . وفي السفينة يتحول البحر – رمز خلاصه – إلى جنسية ضدية ، التحقق الجنسي بين لمى وزوجها – غريمه في العلاقة . فيقوم البحر –بالنسبة لعصام – دراميا بدورين :

(١) على المستوى السيكلوجي : وهو الرغبة في الخلاص والتحرر من العلاقة الجنسية.

(٢) على المستوى الرمزي : اذ يتحول إلى مقابل درامي لتحقق الآخر — الدكتور فالح — الجنسي ومقابل درامي — للبر — تحققه هو الجنسي .

وفي السفينة يتعرف إلى الابطال الذين سبق التعرف اليهم وأهمهم وديع عساف.

الفصل الثالث — ص ٧٦—٩٠ :

في هذا الفصل صوتان مرافقان : وديع عساف — اعلى الاصوات الثلاثة — فرنندو غوميز : صوت مرافق — اخفتها — كان يمكن اسقاطه دراميا دونما ضرر. وبدا صوت عصام السلمان صوتا مرافقا ايضا، يساعد صوت وديع عساف على كشف جوانب صوته الخاص وبلورة الدراما الخاصة به ، يتفاعل الصوتان في درجة منخفضة— وان كانت ذات أهمية خاصة لعصب الرواية — بالنسبة لعصام السلمان للكشف عن علاقة كل منهما بالارض ، وهي علاقة تعاكسية : عصام يهرب (من) الارض :

(نعم ، أهرب منها ، أرفضها) ص ٨٧ ، ووديع يسعى (إلى) الارض : (انني أركض باستمرار في اتجاه ارض) ص ٨٧ . ويعقد القاص الصلة بين الارض البر) ولمى وعصام :

(وديع : المهم هو أن الارض بقيت لكم)

(عصام : نعم ، أهرب منها . أرفضها)

(وديع : ما الذي انت هارب منه ، بالضبط)

(فاجبته مباغتا : من لمى)

(بتصرف : ٨٧)

وقد رأينا أن القاص قد عقد صلة درامية بين البر (الارض) والجنس كمقابلين في وعي عصام في الفصل الاول (ايجابا) ، ففي هذا الفصل نرى وجها آخر لتلمس الصلة وهي الارض (البر) ولمى كمقابلين ايضا (سلبا) ، فهو هارب من الارض (لمى) التي لم يتزوجها ، وليس هاربا من (البر) وهو صورة تحققه الجنسي .

ويبدو صوت وديع عساف في هذا الفصل كأنه امتداد درامي تفسيري لصوته الخاص – في الفصل السابق – الثاني – لا نرى له مقابلا صوتيا موازيا دراميا – تعويضيا – خاصا بعصام السلمان في الفصل السابق .

هل يؤكد هذا الفصل الجانب الابولوني فيعصام– وهو شخصية عروبية / سالبة؟ (متعبّ، أنا ، ذهنية صرف . انا أتلذذ برؤية النسب والعلاقات والتقابل بين الخطوط والاجسام ص ٨١) .

وكذلك الجانب الديونوسي في وديع عساف – وهو شخصية عروبية /ايجابية (أركض نحو « الارض » وفي يدي قنبلة) ص ٨٧ . (ولكنني قضيت هذه السنين كلها مصرا على الزواج منها – اعني – الارض) ص ٨٨ . (. . . اخفي في بيتي بندقيتين وبضع قنابل . ولكنني سأزرع ، وأرسم ، وأربي عشرة أولاد) ص ٨٩ .

وان رأينا – مساحات كبيرة – صوتية من التأملات الفكرية ، وجانبا جديدا من مكوناته الشخصية وهو – الابداع – (التأمل × الفعل –الابولوني ×الديونوسي) . فان هذا الجانب الجديد لا يضعه تماماً في جانب التأمل : (الابداع– كتحقق سيكلوجي– كفعل مقابل للافعل وليس كمقابل للتأمل) .

يقع هذا الفصل في – الآن – وهو من هذه الناحية لا يعتبر امتدادا للفصل السابق – الاول – وقد ادركنا فيه أن الاحداث تروى – من خلال زمن الحكي – وقد تم حدوثها ، ومستوى السرد(الآني) فيتفصيلاته الصغيرة يقف معارضا لتكوين الزمن التذكري – أو زمن الاحداث التي تم حدوثها – لذلك فهو يبدو زمنا (فكريا) (تركيبيا) (معارضا) . و هو ليس امتدادا دراميا للفصل الاول – من الناحية الزمنية – ولكنه (قطع زمني) ذو صيغة استاتيكية (الاضافة الدرامية للصورة تتم خلال الحكي وليس الفعل) .

وفي آخر الفصل ، يقيم القاص جسراً للحكي يأخذ شكل الاستثارة يدعمها القطع الدرامي كي يخلق حالة التشويق والدفع القارىء – تبدو الصناعة والقصدية الدرامية – هل هي تأكيد بأن الحكي عن احداث تم حدوثها في الماضي ؟ – ومن ثم تقف (معارضة) لتلقائية زمن الحدوث في (آنيته) ، وذلك بقوله (والان

ياعصام ، هذه السيدة البغدادية الجميلة « يقصد لمى » ، ماحكايتك معها ؟) ص ٩٠ .

في هذا الفصل نعرف جانباً من جوانب وديعسماف وهو ممارسته الرسم (أخذ ينشر أمامنا رسوماً زيتية) ص ٧٦ . وهذه الرسوم : الفعل — التحقق الباطني — تحمل عالم وديع الداخلي (كانت رسوماً سريعة لا أزعم أنني فهمتها . تعج بالوجوه . وجوه مشطورة ، وجوه نائمة ، ميتة ، خضراء وحمراء وصفراء ، حولها اقمار وشموس ، وغصان ملتوية يابسة ، وأيد كبيرة مخيفة الاصابع) ص ٧٧ .

(ولكنها تحملها معك اينما ذهبت ، رغم ذلك؟)

(نعم ، من قبيل حمل المرء صليبه اينما راح) .

(هل هذا ممكن ؟ أنت غويا العرب ! هذا ، أهوال الحرب) ص ٧٧ .

وبعد حوار عن الحضارة والوهم :

(جزء كبير من الحضارة ما هو الا تنظيم الوهم ، والتمتع بالوهم ، والاغتسال بشلالات الوهم . ولكن تبقى الكوابيس ، الكوابيس هي الحلاوة الحقيقية في النهاية) ص ٧٩ .

يسأل وديع عصام ، قائلاً : (هل أنت مستعد الآن أقتل ؟!) .

يجيب عصام : (أقتل ؟) .

فتحدث كلمة (أقتل تداعياً) (ميكانيكياً) أزعجني باصراره ، وأنا أعلم انني هارب ، وانني لا أريد القتل . وتذكرت عندها ما كنت دوماً اخوف من ذكراه : ما فعله ابي وأنا طفل صغير . القتل ؟ . لعل وديع يفكر بفلسطين . يقتل العدو هناك . غير أنه عندما ذكر القتل، نكأ في جرحاً من نوع آخر . لماذا قتل ابي جواد الحمادي وأنزل بحياتي لعنة مازلت أعانيها ؟ . تمرد ، وقتل، ثم عاش منفياً عنا ، الكل قال : حسناً فعل . لقد رفع رؤوسنا .لابأس . ولكن الالهة ظلت تطالب بالانتقام ، وعلى نحو مهين . فرضت عليه الحياة بعيداً عنا ، وجعلت منه مجرد اسطورة . ولم تستنكف من أن تفقدني المرأة الوحيدة التي احببت — وتبقيني معلقاً بها من بعيد) ص ٨٠ .

ويوضح عصام جانباً من هذا التداعي الميكانيكي في ص ٨٦ — ٨٧ بقوله: (الأرض؟ كان ابي فلاحاً ، في جنوب العراق . ذهب إلى بغداد، وقتل فيها رجلا (مهما) في وضح النهار . من أجل الأرض. طعنه بخنجر ، من أجل الأرض) .

ويكشف الحوار – كما أوضحنا سابقاً – البعد الدرامي بين الأرض وعصام ، الأرض ووديع ، الأول يهرب (منها) ، والثاني يهرب (إليها) .

(ماالذي أنت هارب منه ، بالضبط ؟) .

(فاجبته مباغتا : من لمى) ص ٨٧ .

أما وديع عساف فيقول : (عجيب ياعصام . أنا ، حيثما ذهبت ، ومهما توهمت ، فانني اركض باستمرار في اتجاه ارضي التي احاطوها دوني بالف كيلومتر من الاسلاك الشائكة . أركض نحوها وفي يدي قنبلة) ص ٨٧ .

وهذا البعد هو الاضافة الدرامية في هذا الفصل ..

الفصل الخامس – ص ١٠٤ – ١١٩ :

رغم أن الحكي يدور عن احداث وقعت ، فإن منظور الحكي – وقد وقع زمن الحدوث في اساره – لا يأخذ ايقاعاً ذا دورات زمنية يمكن الامساك بها ، ومن ثم يمكن تحديد صمامات دورات الزمن الحكائي ، وكذا تحديد الوظيفة الدرامية للضمائر تحديداً ييسر بلورة الدراما الخاصة بكل صوت ، وكذا الدراما الكلية لكل الاصوات المتفاعلة . يبدو الزمن الحكائي : نجوى داخلية – لاتفترض وجود مستمع – بوح – يفترض وجود مستمع – وكلاهما يأخذ شكل المذكرات التي أغفل تواريخها ، أو القصد في تكوين عمل درامي – يبدو ذلك كثيراً في تكوين الزمن الفكري عمليات القطع ، ورصد زمن الحضور : احياناً يأخذ شكل التداعي أثر مثير خارجي (القتل – جواد الحمادي) ، وأحياناً أخرى يبدو تركيبياً لا مثير درامي له غير تركيب الزمن الفكري ، ذا طابع توليدي ، تراكميا(مسألة محمود الراشد ص ١١١ – ١١٦) .

يعمل صوت عصام على مستويين زمانيين :

١ – زمن داخلي ، تأملي ، استاتيكي .

٢ – زمن خارجي ، ديناميكي ، ذو صفة ميكانيكية في بعض الاحوال .

والزمن الأول ، كان المفترض أن يستخدم من أجل الامساك بالتحولات الداخلية لعصام – إذ هو زمن خاص لصوت منفرد ، ذو صبغة سيكلوجية ، تأملية . يعمل على محوري : النجوى – التداعي .

والزمن الثاني ، كان المفترض أن يستخدم من أجل رصد التحولات ظاهرياً ، ذو استقلال ظاهري / نسبي ، معارض لتكوين الزمن الأول ، يصب فيه من أجل أثراء صوت عصام ، وكالمعكاس للعالم الخارجي عليه .

ولكن اشتباك المستويات الزمنية أدى إلى تغيرات في منظور الحكي ، ومن ثم أدى إلى ارتباك في مستويات الدراما ، والاحساس بغياب ضرورتها في ازمنتها الخاصة (مسألة محمود الراشد) ، مما يثير تساؤلا عن ضرورتها بالنسبة للدراما العامة ، ومن ثم ضرورة حكيها في ذلك الزمن من الرواية بالذات ، ولماذا لم يكن متقدماً قليلا أو متأخراً قليلا ، وخاصة وأنها لم تأت كتداع داخلي أو لضرورة خاصة بالدراما في هذا الموقع بالذات ، فبدت كحكاية مستقلة ذات صبغة توليدية .

يعمل خلال صوت عصام في هذا الفصل اصوات: دكتور فالح ، محمود الراشد (يحتل مساحة كبيرة منفردة) لمى ، وديع عساف ، يوسف حداد .

وتبدو بدايات التحولات الدرامية ، تداخل المصائر المؤثرة ، خاصة بالنسبة للدكتور فالح – بعد حادثة رقص زوجته على انغام أم كلثوم ص ٩٩ – وقد بدأ يجاهر بعدائه لوديع عساف (بالله كيف تستطيع أن تتحمل هذا المعتوه ، وديع) ص ١٠٨ . وبداية هذه التحولات ستطرح على اذهاننا سؤالا : هل سيكون لوديع عساف دور درامي مؤثر في حياة الدكتور فالح ؟ . ويكمل صوت عصام جزءاً من دوره في التأريخ لابطال الرواية – بطاقات التعريف التي بدأها في الفصل الأول بالنسبة للدكتور فالح ، وكذا بالنسبة لمحمود الراشد: (لم يكن فالح يكبرني باكثر من عامين أو ثلاثة . وهو في الأصل من أسرة بصراوية قديمة غنية ،انتقل الكثير من افرادها إلى بغداد . ومعرفتنا الواحد بالآخر تعود إلى أيام الدراسة ، فقد تخرج كلانا من الثانوية نفسها في الكرخ ، ولكنه سبقني إلى ذلك بسنوات ثلاث ، فبقيت علاقتنا علاقة التلميذ الاقدم بالتلميذ الاحدث ;فكان ذلك يعطيه الحق في أن ينظر إلي دائماً نظرة الكبير إلى الصغير . وقد سمعت أنه ، في كلية الطب كان من المبرزين ،لا في الدراسة فحسب ،بل في النشاط الاجتماعي أيضاً ، يشارك في الحفلات والمناظرات ، ويكتب في مجلات الطلبة ، ويتميز باطلاعه على كتب ما كان يحلم زملاؤه حتى بمعرفة عناوينها . وكانت بينه وبين لمى علاقة قربى عن طريق الأم . . الخ) ص ١٠٧ .

أما بالنسبة لمحمود الراشد : ص ١١١ – ١١٦ (منذ بداية السفرة كان أول مالفت

نظري في محمود الراشد قصر قامته ، وإنه رغم قصره ، رجل لا تستطيع تجاهله . كان رأسه كبيراً وشعره القصير أشبه بفرشاة مسطحة تقادم عليها العهد ، فتآكلت في اماكن كثيرة . . الخ) .

ثم ينتقل صوت عصام من زمن الحكي ، إلى رصد زمن الحضور ص ١١٢ (وقد انتبهنا جميعاً إليه وهو يقول للدكتور فالح ، ويجيل عينيه المؤطرتين بيننا : اتدرون ماهو أهم شيء في الحياة ؟ . فقال احدنا : ياساتر . (أهم شيء في الحياة) ، قال محموغيرآبه :(هو أن يستطيع المرء تحمل الألم دون أن ينطق . وفي السياسة ، يعني ذلك الا يخبر أحد على أحد مهما حدث .) .

يؤدي هذا إلى عودة محمود الراشد إلى زمن طفولته فيحكي عن قصة زميله — حين كان ولداً صغيراً في الصف الرابع الابتدائي — الذي تحمل بدلا عنه العقاب على يدي مدير المدرسة الجديدحين انفجر ضاحكاً دون أن يشي باسمه بل يندفع للاعتراف — المضاد — إلى نوع من البطولة الدراماتيكية (وفجأة علا صوت صديقي ببكاء فظيع ،وقال : نعم ، نعم ، أستاذ ، أنا الذي ضحكت أنا . أنا) ص ١١٥ ويقول محمود الراشد (كان علي في حياتي أن أكفر عما سببته لصديقي ذلك اليوم . أن أكفر عدة مرات) ص ١١٥ .

أما بخصوص وديع عساف ، فإن صوته — — في مجال عصام السلمان — يأخذ شكلا دائرياً يرصد من داخل صوت عصام — لذا يبدو — في أغلبه — ذا طابع أحادي / أخباري .

هل تبدو دورة وجود وديع عساف دورة متعاكسة مع دورة وجود عصام ؟ .

الديونوسي × الابولوني . الفعل × التأمل : (ولو قال لي : اقفز في البحر ، لقفزت ، لأنني كنت بذلك سأنجو من اشياء كثيرة . ولكنني — وهل لي أن انكر ذلك — كنت أيضاً في بحران من النشوة . ذلك النوع الخطر ، عندما تجد في نفسك استعداداً لتقبل كل شي، حتى المهانة ،ابقاء على النشوة . كنت اراه كبيراً ، مهما ، ضرورياً للحياة . لماذا ، كيف ، لست ادري ، رجل مثله لايمكن أن يكون هارباً . إنه يقبل ، ولا يدبر . رجل كذلك كنت اراني أقول : يمشي نحو فوهات البنادق ، والموانع ، وتعجز كلها عن اصابته) ص ١٠٥ . (لقد خيل إلي ، رغم تكتمه ، أنه يشارك في نشاط خاص يعمل على تحشيد فدائيين منتخبين وتدريبهم للتوغل وراء حدود الصهاينة

وضربهم في الأرض المحتلة نفسها . حديثه عن الأرض على هذا النحو الذي لا يقطع لا يمكن أن يكون مجرد هوس صوفي . إنه يريد العرب عودة إلى الأرض ، تشبثاً عضوياً بالتراب) ص ١٠٥ . فكلاهما – كما سبق أن بينا في الفصل السابق – يرتبط بالأرض ، ودوراهما الدراميان متعاكسان : وديع يهرب (إلى) الأرض . أما عصام فيهرب (من) الأرض . وديع يمثل جانب (الفعل) ، عصام يمثل جانب (التأمل) ، فسيطرة وديع عساف على عصام السلمان هي بداية التحول الدرامي إلى الجانب الديونومي – الاثنان تربطهما النشوة ، كل بمفهومه الخاص ، فهل سيتحول عصام - درامياً – الى جانب (الفعل) في الفصول القادمة ؟ ويحقق جمالياً – على مستوى التحقق الروائي – تشابك المصائر ؟ .

الفصل السابع – ص ١٥٢– ١٨٦ :

في هذا الفصل يفقد صوت عصام السلمان تفرده وتلقائيته . ويبدو كصوت مصنوع درامياً سلفاً . ينتقل القاص خلاله من الافعال (المراوغة) إلى الأفعال (الكاذبة) من الفعل الذي يحمل صيغة الماضي والحاضر درامياً (كان) إلى الفعل الحاضر القطعي (١) الذي كان يجب أنه يكون فعلا ماضياً توكيدياً وخاصة وإنه ينطلق من صوت عصام السلمان الخاص: (لم اتحمل العاصفة ، لست « ملاحاً حسناً » كما يقولون) ص ١٥٢ . وليس صوت القاص – الصوت الخارجي المتسرب – الذي تسرب خلال صوت عصام السلمان وعلا درجة وعيه – درجته الصوتية – خاصة وإن عصام هو صوت حكائي – أي كان من المفترض أنه يقوم بالحكي بنفسه وليس هناك في بعض الاماكن – من يقوم بالحكي من خلاله (٢) !

وتبدو المحاور الزمنية مصنوعة – زمن فكري – توازي صناعتها – تركيبها – صناعة الشخصية الدرامية – عصام السلمان – مما يوضح أن هناك صوتاً أعلى يقوم بدور التركيب الزمني وكذا التركيب الدرامي – فيخلق بعداً طبقياً لا (هو) مقنعاً بالـ (أنا) – مما يخلق تعارضاً درامياً يفقد الصوت الخاص لعصام السلمان خصوصيته وتلقائيته . ويتحول الزمن من (الآنا) إلى (الماضي البسيط) حينا ذا صيغة حكمية(٣) وإلى (الماضي البعيد) ويتخذ شكل (التداعي) المباشر والميكانيكي (٤) الذي يفقد حدوده الجمالية ويحوله إلى صيغة (تأريخية) واضحة كان يمكن إذابتها خلال عمل الصوت في الفصول السابقة

فيحمل عضوية التداعي وصيغ التأريخ في وحدة ذائبة لا تكسر تلقائية الصوت وتسبب قطعاً درامياً في لحظة الرصد الآنية ، لاتثريبا من الداخل وإنما تسبب لها تمزقاً ، وتبدو اشكال القطع هذه كنوع من التسيب الدرامي (ه) – رغم أن القاص نبهنا – في كلمات قليلة متسللة إلى أن الاحداث تامة الحدوث – في فعل ماض بسيط في أكثر الاحيان لم تأخذ شكل الماضي البعيد بوضوح الا في هذا الفعل قبل الاخير بالنسبة لصوت عصام السلمان – وذلك بقوله في البداية (ولكنني أستبق الحوادث) ص ١١ .

استدلالات توضيحية للنقاط المرقمة :

١ – آ – (لقد تلحلح الطبيب ! لم يبق إلا أن يبحث بنفسه عن جاكلين لتكمل اللعبة . وعندها آخذ لمى بين ذراعي وأقول : هـذه أصول اللعبة ، فالعبي ، ولا تغشي من فضلك !) ص ١٥٨ .

ب – (ولمى ؟ أين هي ؟ في قربها ولاشك. في الناحية الاخرى من الجدار وحدها تتلوى . أم أن فالح قد عاد إليها ؟ » لم لا أنهض وأتأكد ؟ فإذا كان موجوداً ادعيت انني اريد مساعدة منه ») ص ١٥٣ .

٢ – آ – القطع الدرامي ما بين (قالت لمى : تأويلاتي الغيبية ؟ هذا الذي فعلته بنفسي . . الخ) ص ١٦٨ و (تأويلاتي الغيبية ؟ – قالت لمى – هذا الذي فعلته بنفسي . .) ص ١٧٣ .

ب – (تقول لمى : ألم تتساءل كيف حدث لنا هذا اللقاء في السفينة ؟ .
عصام : صدفة لعينة ، لذيذة ، هبة الله الاخيرة لرجل كفر بنعمته .
لمى : صدفة ؟ إذن اسمع . يجب أن اعترف لك بكل شيء . . الخ) ص ١٧٨ .

بينما يقول عصام في الفصل الأول : (ماكنت لاعرف إن (أكاد لا أستطيع أن اقولها) إن لمى ، لمى نفسها ، لمى المسكينة ، لمى الباكية بعض الليالي ، الغادرة بأهلها من أجلي ، الضاحكة ، الراكضة على عيني ، لمى ستكون أيضاً هنا ، في هذه السفينة) ص ٩ ، فتكسر هذه المعرفة (ص ١٧٨ – ١٧٩) – والمفترض أنه كان يدركها ، داخل زمن

الحكي العام — البراءة التي أدعاها في السرد الآتي (ص ٩) ، فيبدو بذلك أن هناك صوتاً حكائياً — تركيبياً — أعلى من صوته الخاص — لايعمل على مستوى زمني / سردي خاص أو مستقل، وأنما — يتراكب — مع صوت عصام الخاص ومستواه الزمني / السردي أيضاً .

جـ — (لاأدري اسري كيفما استطعت الى الحمام .. هرع .. لمحت وجهي في المرآة . «وجه ازرق ، (بذيء) أصفر الشفتين ، فيه عينان مدورتان (بلهاوتان) ») ص ١٥٤ .

٣ — رصد الان : (دفعت الباب ببقايا عزيمتي ، ودخلت ، وصفقت الباب خلفي . .) ص ١٥٥ الماضي البسيط المتداخل : (كان وجهها شاحباً — ولكنه لم يفقد شيئاً من فتنته . .) ص ١٥٥ .

٤ — آ — ١ التداعي المباشر (كان « وجه لمى » يذكرني « بوجه امي » أيام كنت طفلا . أمي بفوطتها التي تؤطر وجهها بالسواد ، فيبرز جمال قسماتها التي لم أنسها قط ، حتى بعد أن عاثت فيها الغضون ، وجه اسمر مستطيل مرتفع الانف ، تتلألأ فيه عيناها الكبيرتان المستديرتان ، ولاسيما حينما يغشاها الحزن أو الغضب اذ تحدثني عن « أبي » تتحدث عنه حديثها عن بطل خرافي ، فأحاول أن اتصوره على نحوما . لم أكن اراه كعمي الذي جعل يرعانا بعنايته ، فقد كان عمي داود على شيء من الكبر ... لقد قتل أبي جواد الحمادي في بغداد من أجل تلك الأرض التي تشبث بها أبي في لواء الكوت . .) ص ١٦٨ .

٤ — آ — ٢ (وذات يوم — كنت في الخامسة أو السادسة من عمري — رأيته — رأيته نائماً على الأرض ، بجانبي ، فتحت عيني في الصباح وإذا رجل طويل ، هائل ، نائم على « فجة » قرب فراشي ، حليق الذقن ، له شارب أسود كثيف يكاد يغطي فمه ، وشعره الغزير يغطي بعض جبينه وأذنيه . وفي الحال عرفت من هو وصحت : بابا) ص ١٦٩ — ١٧٠ .

٤ — ب — التداعي الميكانيكي : (لمى : لا تنس انني أيضاً سليلة غضبان بن خيون) فيثير اسم الجد « غضبان بن خيون » تداعياً ميكانيكياً

هكذا : (لمى أيضاً ، على طريقتها ، كانت سليلة غضبان بن خيون . ولعل ذلك كان سر الشبه بينها وبين أمي ، بل السر في انجذابي إليها أول مرة وقعت عليها عيناي في احدى تلك الحفلات الصاخبة المشهورة التي يقيمها سنوياً طلبة فنون تشلسي في « البرت هول » حيث يختلط آلاف الشاربين والراقصين من الطلاب والفنانين والمتمردين في مجون صارخ ترفع فيه القيود عن كل ما في النفس من رغبة أو جنون . كانت القطيعة بين اسرتينا قد أقامت عبر السنين جداراً ضخماً بيننا ، لانرى ولا نسمع من خلاله شيئاً عن بعضنا البعض . لم أكن أعلن أنه لكاظم ، أخي جواد الحمادي ، ابنة تدرس في انكلترا ، بعد أن قضيت بضع سنوات في مدرسة في سويسرا . . الخ) ص ١٧١— ١٧٢ .

ه — (عصام : لمى ، اني ارفض تأويلاتك الغيبية .

لمى : تأويلاتي الغيبية ؟ هذا الذي فعلته بنفسي في ساعات الغضب ، أو ساعات البؤس) ص ١٦٨ . ويحدث قطع — على شكل تداعي مباشر — الذي ذكر آنفاً — « كان وجه لمى يذكرني بوجه أمي » — لا يتصل الحوار إلا في ص ١٧٣ — يضطر القاص إلى تكرار الجملة التي قالتها لمى ص ١٦٨ ، (تأويلاتي الغيبية؟ —قالت لمى — هذا الذي فعلته بنفسي) — وكان بالامكان تجاوز هذا التكرار الآلي للجملة لو أن القاص قال بدلا من (قالت لمى) إلى (كررت لمى قائلة) فتبدو خلال القولين مساحة زمنية مبررة للتداعي . وإن ظل تحفظنا على ان هذا القطع الدرامي سبب ارتباكاً في منظور الرصد .

يأخذ هذا الفصل طابعاً نكوصياً —بالنسبة للفصل السابق بالذات التي بدت فيه بشائر التحولات وتشابك المصائر : إذ سيسقط وديع عساف من مجال وعي عصام السلمان ويمر مروراً عابراً بعد أن كان يحتل مساحات كبيرة شاغلة تؤذن بتشابك مصيريهما ، ذا صبغة (١) تأريخية : خاصة للعلاقة بين عصام ولمى — وهي الوجه الحقيقي لدراسته : عصام — الأرض — لمى . (٢) ميلودرامية : (صدفة ؟ .إذن اسمح يجب أن أعترف لك بكل شيء. قبل حوالي شهر ، كما في حفلة عشاء عند الدكتور عبد الله فائق . . الخ) ص ١٧٨ . (٣) عاطفية : وتتوزع في معظم الفصل .

وهذا الفصل يتناول حكاية عصام ولمى ، ذو كثافةسردية ودرامية أعلى صوتياً من الفصول السابقة الخاصة بعصام ،مما يعطيه مذاقاً متفرداً وخاصاً ، يمنحه صفةالا ستقلالية عن الدرجات الصوتية للفصول السابقة ، نحس من خلاله أنه لحن القرار بالنسبة لصوت ود راماعصامالسلمان– إذ من خلاله ستتكشف ابعاد قصته مع لمى وقصة لقائهما الذي دبرته لمى بميلودرامية حادة الملامح . يختلف ايقاعها الميلودرامي / العاطفي عن ايقاع استخدام الجنس في تنويعاته المختلفة : –

(١) الجنس – البحر :

(ارتفعت السفينة ككرة في الفضاء ، ثم سقطت بقوة ، وأريتني في الحمام الصغيرة ، أفرغ مائي جوفي ، وأنا احس بزراية لعينة ، ولمى في الطرف الآخر ، ماالذي كانت تفعله في تلك اللحظة ؟ . حتى في تلك اللحظة أحببتها . . أشتهيتها . كنت أموت وأشتهيها ، حتى وهي تتلوى من الدوار . .) ص ١٥٣ – ١٥٤ .

(٢) الجنس – البحر – الموت :

حين خروج عصام من عند لمى – في القمرة – ولم يتحقق جنسياً معها :

(ومن اعماق العاصفة الحمقاء جاءني في تلك اللحظة لحن عراقي قديم يحمل كلمات ماكنت احسبني يوماً سأذكرها – (ع القبر لومريت اتحرك عظام ، يابا يابابا . .) ص ١٥٦ .

(٣) الجنس – الاسطورة :

(ماعدت أستطيع تحمل هذا العنقود الجائر « يقصد القاص ثدي لمى » الذييتدلى ليلمس شفتي ثم يرتفع عني قبل أن التقمه . .) ص ١٥٧ « احالة إلى اسطورة تنتالوس» (اشتريت لها محارة حفرت فيها صورة « يوروبا »متطية صهوة الثور الهارب بها ، ما أروع زيوس في تنكراته الجنسية . .) ص ١٨٤ .

(لمى –فلاعترف لك . كنت أنت المصيب .حسبت أنني سأعود إلىبغداد، وانتظرك بنلوب . ويولسيس ، ألا تدري ؟) ص ١٦٣ .

(قالت : أنا قدرك .
— : قدري ؟ أنت كاليومنيديز .
— : كاذا ؟ .
— : كآلهة الانتقام في مآسي الاغريق . لا تنقصك إلا الأفاعي في شعرك .
— : اتقصد انني سأحطمك ؟) ص ١٨٠ — ١٨١ .

(٤) الجنس — الاسطورة — الموت

(حالما يقلع البحر عن حماقته ، سأذهب إليها . ولو لخفتين ! سأراها مضطجعة ، كلكة سومرية على فراش الموت . شويعاد . كانت جميلة ، شويعاد بموتهاماتت مئة حسناء ، كلهن أروع زينة . .) ص ١٥٤ .

والمعارضة في التركيب بين هذين المستويين الميلودرامي العاطفي × الاستخدام الاسطوري للجنس والموت ، جعله مفارقاً — خاصة وان الاستخدامات الاسطورية ذات حس ماساوي .

وخلاصة الفصل : إن السفينة ديرت الى كابري رحلة إلى كابري تخلف عنها عصام ولمى ، سيتكاشفان ويكتشفان انهما ماز الا يحبان بعضهما(عصام : أنا أحبك . اشتهيك . اتعذب من اجلك) ص ١٧٧ ، (لمى : افرض ان فيزوف انفجر الآن ، ودمر نابولي كا دمر بومبي من قبل ؟ . عصام : سندفن حينئذ معاً . لمى : وأنا في ذراعيك . عصام : ياللفضيحة . ماالذي سيقوله الناس ؟ . لمى : وما الذي يهمني من الناس ؟ . . الخ) ص ١٨٤.ورغم أن لقاءهما الذي يبدأ في السفينة سيتم على البر — في نابولي — لكن لن يحدث التحقق الجنسي — المقابل الدرامي : البر × الجنس — عصام × لمى — الذي أكده القاص كخط درامي للعلاقة عبر الفصول السابقة — وانما سيعود بجرجسده (جسدي قد انهكته شهوة خائبة) ص ١٨٦ ، و (كأن فيزوف انفجرودفنني وحدي خالي الفراعين بين آلاف من أجساد الغرباء) ص ١٨٦ . هل هي بداية التحول الدرامي بالنسبة لعلاقة عصام — لمى ، بعد أن أزيل بينهما حاجز الدم / الأرض ؟ ، أم أنه تحول زائف ؟ إذ أن تحقق عصام الجنسي / العضوي بلمى كان يأخذ شكل البر / الأرض على مستوى التحقق الدرامي ، وبعد أن وقع الدم على الأرض وصار حاجزاً بينهما صار يهرب منها : من الأرض — لمى ، وحين ازيل حاجز الدم ، أو تبين لهما أنه أثم

لايتحملان وزره : (عصام : لمى هذا الذي فعلته بنفسك كان سخفاً غبياً اصلا ، قاومت به كل الذي كنت أنا مستعداً القيام به، تكفيراً عن خطأ لم يكن لنا به حيلة .

لمى : الأرض . . إنها تطالب بالدم ، والعذاب، لا من فرد واحد، بل من أسرة بأكلها .

وإذا اقترفت الاسرة خطيئة ، فهل على الافراد أن يتحملوا وزرها إلى الأبد ، ؟ لابد من كسر الدائرة الجنسية في مكان ما) ص ١٧٣ .

ألم يكن — من أجل الاتساق الدرامي — يتحقق لهما التوحد واللقاء الجنسي ؟ .

أما لحظة الكشف الدرامي ، وهي الخاصة بكيفية لقائهما في السفينة، فيرصدها القاص على لسان لمى : (صدفة ؟ اذن اسمع . يجب أن اعترف لك بكل شيء . قبل حوالي شهر كنا في حفلة عشاء عند الدكتور عبد الله فالق . وهناك رأيت زميلك احسان حكمت . هذه ربما كانت صدفة . كنا حوالي عشرين أو ثلاثين شخصاً في الحديقة . واتفق أن الكرسي الخالي بجانبي جاء ليجلس فيه أحسان ، لا غيره . وفالح يتحدث مع آخرين بعيدين عنا . تمالكت نفسي أول الأمر — لئلا أبادره بالسؤال عنك بلهفة غير لائقة . سألته عن عمله في المكتب ، فقال إنه يعمل بالاشتراك معك . قلت اعرف ذلك ، ولكني يظهر أن بغداد تتفجر بنشاط عمراني ، وهذا من حسن حظ المهندسين ، أليس كذلك ؟ قال : إلى حد ما ولكن الحصول على الاشغال ليس بالأمر الهين ، وعصام ، ربما تعلمين ، لاتعجبه من التصاميم إلا تلك التصاميم الطليعية التي لا يرضى عنها الناس بسهولة . وعلى كل ، أخشى أنه يريد أن يسافر إلى انكلترا العمل في لندن مع المهندس كذا — وذكر اسمه الذي نسيته.قلت : ولم لا ؟ . قال : لا بأس من ذهابه . ولكن يظهر أنه لا يريد الرجوع . فسألته ببساطة : متى سيسافر ؟ . فقال : اليوم انتهى عملية الحجز في سفينة يونانية ، تبحر من بيروت في أوائل حزيران . قلت : إذن سيسافر بحراً؟قال : نعم . فقلت متظاهرة بعدم الاكتراث : ومن يسافر بحراً هذه الأيام، والطائرات النفاثة في كل مكان ؟ . فقال ضاحكاً : امثال عصام . يظهر أنه يحب البحر. بل أن السفينة التي اختارها سفينة بطيئة لا تترك ميناء في البحر المتوسط لاتزوره . . انتهى الحديث عنده ، وانتهت السهرة ، وعدنا إلى البيت ، ولكني لم أنم . البحر ! عصام والبحر! في صبيحة اليوم التالي ، حالما ذهب فالح إلى المستشفى ، ذهبت إلى مكتب كوك . أترى كيف يصدق حدسي دائماً ؟.هناك استفسرت عن سفينة يونانية تتجول

بين موانىء البحر المتوسط ، وتغادر بيروت في أوائل حزيران ، إذ أنني أرغب في السفر فيها . فذكر الكاتب أسماء عدة بواخر . ومواعيد أسفارها وأثمان تذاكرها . ولكنني كنت أريد باخرة معينة . فسألت الكاتب بكل براءة : هل هناك عراقيون يسافرون على أي من هذه السفن ؟ قال : طبعاً . وأخرج قوائم السفر . وقال وهو يتفحص الأسماء والتواريخ . . هناك «الهركيوليز» و «الاسبيريا» . كلتاهما محبوبتان لدى العراقيين . «الاسبيريا» ممتازة ولكنها سريعة ، وهذا فلان ، فلان ، و . . عصام سليمان ، سيسافرون على «الهركيوليز» . كان اسمك الثالث ، وقرأه خطأ ، فقلت تقصد عصام السلمان ؟ فعاود الكاتب النظر إلى القائمة . وقال : العفو ، عصام السلمان، تمام . . الدرجة الثانية . (وهل تظن أننا كنا نسافر في الدرجة الثانية لولاك أنت وأساليبك الشعبية ؟) في الحال ، بدأت المعاملة لحجز مكان في السفينة ، وقلت لنفسي ، ليس علي إلا أن أقنع فالح بضرورة السفر بحراً ، ولو مرة كل عشر سنين ، وبجمال البحر ، وبضرورة الاقتصاد ، وبمتعة عشرة الناس في السفن في أسفار الصيف . .) ص ١٧٨ — ١٧٩ .

سوف تتساءل ، وقد اقتربت شخصية عصام السلمان من مواصفات الشخصية المأساوية : الشخصية الهاربة من قدرها المثقل بالدم ، والمثقلة بالاخفاقات العاطفية، والتي تفاجأ أن الصدفة — بشكل ما — تأخذ شكل القدر والمطاردة وإرث الدم تواجهه وتأخذ بخناقه وتحاصره في السفينة . أقول أن تتساءل إن هذا التفسير والتوضيح الميلودرامي للملاحقة والمطاردة — لمى — أفقد شخصية عصام السلمان الدرامية حدودها ومواصفاتها المأساوية ، وخلقت احساساً لدى القارىء بأن الأمور تسير سيراً حسناً فيما بعد ، وأننا لا يجب أن نهرب من قدرنا فإنه يدبر لنا نهايات طيبة لا تشي بها البدايات مهما كانت فاجعة ومثقلة بالدم والإخفاق . ألم تكن عناصر المأساة تستقيم لو أسقطت هذه الصفحات (على لسان لمى) وبقي اللقاء دون تبرير ودون توضيح فيتخذ سمته القدري للمواجهة الحتمية ، ولا تفقد شخصية عصام السلمان الدرامية ترنحها وتسقط في شباك الميلودراما العاطفية ممهدة إلى المصالحات ؟ وجمع المتناقضات في نهاية طيبة ، وباستبعاد توضيح لمى هذا كان سيتوافر الاتساق التكويني لعصام السلمان ، وتأخذ المشكلة : علاقة عصام ولمى ، عصام والأرض ، بعداً كونياً عاماً — ليس حتماً أن يكون بعداً ميتافيزيقياً ، وينتقل تدبير المواجهة من قصدية محدودة — وهي رغبة لمى العاطفية — إلى قصدية عامة ، تتجادل معها الإرادات البشرية ، ولكن بصوت أخفت درجة فيكون المدلول شاملا وعميقاً .

الفصل التاسع – ص ١٩٩ – ٢٥ :

هذا الفصل امتداد للفصل السابق ، تتقاسمه ثلاثة أصوات ، هي بالترتيب :

(١) اميليا.

(٢) لمى .

(٣) الدكتور فالح .

كل من الصوتين الأولين (اميليا – لمى) يعمل منداخل صوت عصام السلمان ، أما الصوت الثالث (الدكتور فالح) وهو الصوت الذي يشغل مساحة كبيرة – نصف الفصل تقريباً – فيعمل مستقلا وبصوته الخاص .

الصوتان الأولان يشكلان امتداداً زمانياً يقع في (الآن) :

(١) في الزمن الجزئي لدراما الفصل .

(٢) في الزمن الكلي لدراما الراوية .

أما صوت الدكتور فالح فامتداده الزمني بشكل (آنامراواغاً) يعمل عملا (تراجعياً) تفسيريا ، بشكل خطابات – خاصة تلك التي كتبها إلى زوجته لمى قبيل انتحاره . فتلك الخطابات ترصد (آن) الدكتور فالح – فيكون زماناً باطنياً – ويكون عملها الدرامي خلال توقف زمن الدكتور فالح الحقيقي – الزمن العام – فتأخذ صيغة الماضي الحال في الحاضر .

أما الآخرون – خاصة وديع عساف – فقد اختفت أصواتهم اختفاء تاماً – مروا مروراً سريعاً طيفياًخلال صوت عصام في نصف الصفحة الأولى : (عندما عدت إلى السفينة في أول الليل ،كانوا يلعبون الورق : الدكتور فالح حسيب ، ووديع عساف ، وفرنندو غوميز ، وجاكلين دوران ومحمود الراشد، وآخرون لاأذكرهم . .)ص ١٩٩، ويلاحظ تقلص دور وديع عساف الدرامي داخل مجال وعي عصام السلمان ليحل محله بشكل ضاغط – لمى – منذ الفصل السابق ، ويشغل الدكتور فالح – مساحة كبيرة لأول مرة تقريباً بشكل ملحوظ – غير تلك المرة التي ذكر فيها زماله في المدرسة ص١٠٧– الفصل الخامس – متجاوزاً بطاقات التعريف إلى الامساك بالمصائر .

دور اميليا الدرامي دور ثانوي – دراماتيكي – إذ سنعرف من خلالها بعض ماعرفناه خلال فصلها المستقل (الثامن ص ١٨٧ – ١٩٨) وكذلك من خلال خطابات الدكتور فالح إلى زوجته في آخر هذا الفصل ، وهو :

(١) انكشاف العلاقة بين لمى وعصام ، وبقاؤهما معاً في نابولي :
(اميليا : قضينا النهار معاً .

اميليا : كماقضيته أنت مع لمى) بتصرف : ص ٢٠٨
(اميليا : أوهام ؟ هل صدقت أنني ذهبت اليوم إلى كابري ؟ أو فالح ؟)
ص ٢٠٠

(٢)علاقتها القديمة بالدكتور فالح :
(اميليا : هل تدري أن صداقتنا قديمة ؟
(اميليا : وأننا اتفقنا سراً على القيام بهذه الرحلة ، رغم مرافقة زوجتي له ؛)
ص ٢٠٦
(اميليا : أحب فالح . يحبني ، وأحبه . أحيا من أجل الأيام القليلة التي يأتيني فيها بهمومه من بغداد) ص ٢٠٧ .

ودورها هذا – كما سبق أن قلت – دراماتيكي ، يسهم في كسر براءة عصام السلطان الحكائية : (انظر ص ٣٥ : كانت اميليا تضطرب أحياناً إذا لمحت الطبيب وزوجته على مقربة منا ، فكنت أضحك من هذه الايطالية التي ماكادت تعرفني حتى باتت تريد احتكاري . أو هكذا حسبت . وأكثر من مرة تحدثت عن لمى وسألتني عن زوجها : أجراح ناجح ؟ معروف في بغداد ؟ غني ؟ محبوب ؟) . وكان من المفترض أنه يعرف ذلك منذ بداية الحكي العام .

كما يؤرجح قدم عصام الثانية من أرض المأساةإلى أرض الميلودراما العاطفية (واميليا : وأننا اتفقنا سراً على القيام بهذه الرحلة ، رغم مرافقة زوجته له ، ؟ » . – ؛ ضربت بكفي على جبيني دهشة . إنها تكذب ! مستحيل ! أم أنها . . وفيم الكذب ؟ ألم تفعل لمى الشيء نفسه ، بالضبط ؟ ترى هل تعلم لمى شيئاً عن ذلك ؟ وهل يعلم فالح بأن لمى وقتت السفرة ، وعينت السفينة ، وفق مااخترت أنا من وقت وسفينة ؟ ماالذي كان يعرفه ، كل واحد عن خطط الآخر ؟) ص ٢٠٦ .

أما دور لمى الدرامي فيعمل على مستويين :

(١) تحليلي .

(٢) تركيبي .

أما المستوى الأول – التحليلي – فإنه يؤكد الخط الميلودرامي العاطفي للرواية ، وهذا المستوى يوضح – ظاهرياً – منحى التغير في العلاقة بينها وبين عصام – إذ ستعود المياه إلى مجاريها – خاصة وأنها صانعة القرار منذ البداية في حقيقة الأمر ، فهي التي رتبت اللحاق بعصام في السفينة وتحولت من كاليو منيديز آلهة الانتقام الاغريقية إلى أنثى ضاجة بالجنس والحب ، كما وأنها صانعة المبادأة بالنسبة لوجه العلاقة الجنسية ، فيبدو معها عصام وكأنه هو الذي يؤخذ في حقيقة الأمر (وفجأة – كفجأة اليوم الأول في بيروت – رأيت لمى تنزل الدرج إلى الصالون الخاوي . كانت تنزل الدرج بثبات وثقة ، متجهة نحوي ، وجزمت بأنها كانت في انتظار خروجي من قمرتي لوقت طويل) ص١٦٠ ، (فلما سمعت « عصام » تهمس من الخلف ، حسبتني أتوهم . توقفت لحظة ، ولكنني لم استدر الهمس . ثم ألمت بعنف وجعة كفصرية الخنجر . واستدرت . ورأيت لمى عند باب قمرتها) ص ٢٠٨ . (دنت مني ، وبانت كأنها ترفع يدها علي . غير أنها حولت أصابعها بغتة إلى « حنجرتي . أود لو أخنقك » وضغطت على حنجرتي بقسوة) ص ٢٠٨ . (وهمست : انتظرني ، هه ؟ . سأعود بعد دقيقتين وقبل أن أجيبها انصرفت عني راكضة . وانتظرت . لم يطل انتظاري . ماكدت أشعل سيكارة وأدخن شيئاً منها حتى كانت قد عادت) ص ٢٠٩ .

أما المستوى الثاني – التركيبي – فيه نرى منحى التغير على المستوى الدرامي :

(١)الأرض – الدم – لمى

(٢)البر – الجنس – لمى

(٣)الآخر – الجنس – لمى

(١)ويتم فيه الثأر – بشكل طقوسي رمزي – يتوحد مع الجنس في لحظة واحدة – الدم الحاجز الذي فصل بينهما زمناً طويلا ، دم جواد الحمادي – عم لمى – : (أرخت أصابعها عن حنجرتي ، واستحالت صلابتها إلى تلك الطراوة الهشة التي تتكسر لذيذة على الصدر . ورأحت تعضعض شفتي ، رفقاً ، رفقاً ، ثم غرزت أسنانها في

شفتي السفلى ، وضغطت ، وضغطت بعنف ثم أرختها لأحس لسانها ، وعادت وضغطت لأحس أسنانها تنغرز في شفتي ، إلى أن صحت من الألم ، وانتزعت نفسي من بين ذراعيها . «آخ!» وتحسست شفتي بيدي . وإذا الدم يقطر منها) ص ٢٠٩ .ولقد أزيل أرث الدم بهذا الشكل الطقوسي / الرمزي ، فقد عادت الأرض/ لمى إلى عصام (قال وديع : الأرض . الأرض هي السر في حياتك . مع لمى أو بغير لمى . ستجرك الأرض عودة إليها من جديد مهما فعلت ، أينما ذهبت . لمى هي التراب، الزرع ، الماء. إنها الأرض مها تصورت ، مهما فشلت في الإمساك بها بيديك) ص ٠٨٨ وقد رأينا تحقيق ذلك في المستوى التحليلي الأول ، إن لمى هي التي «ستجرك الأرض . . » ص ١٦٠ و ص ٢٠٨ ، ص ٢٠٩ .

(٢) ويتم فيه – بالمفارقة الدرامية – التحقق الجنسي لأول مرة بين لمى وعصام في السفينة / البحر فقد ارتبط التحقق الجنسي بينهما في الفصول السابقة بالبحر – في الفصل السابق رأينا بداية التغيرات إذ لا يتحقق اللقاء الجنسي بينهما على البر – في نابولي .

(بصمت تبعتني لمى ، ويدها بيدي ، إلى باب تمرتي . ودخلنا دخول اللصوص . .

(ساعدتها في خلع معطفها وألقيت به على الفراش الضيق . . .

(راح فمي ينهش ذلك العنق العطر ، وينهش ماحوله من جسد محروم . أنى لي أن أدري أنه كان تلك السنوات كلها في عطش كعطشي يتحرق مثلي إلى تلك الحماقة اللذيذة الأخيرة ؟ .

(هل سمع من في الناحية الأخرى من الجدار ، ونحن نتهاوى من على الفراش المفرد الضيق إلى الأرض الخشبية ، شيئاً لم يكن يسمعه في الليالي السابقة ؟ كيف لو خطر له أن ينهض ، ليخرج إلى ظهر السفينة مبكراً ، مؤملا أن يرى البحارة وهم يغسلون قيعانها ، فرأى أن الفراش الآخر لم يمس) ص ٢٢١ .

(٣)ويتم فيه مقابلة درامية الآخر / الجنس . والآخر كان هو الدكتور فالح – زوج لمى – (أفقت على صوت الموج يصفق جنب الباخرة صفقاً نظيماًمداعباً . ووش ش ش . . وش ش ش . . ثم سمعت حركة ، بل أحسست بها بذراعي – حركة مبهمة كأن صوتها آت عن طريق الكوة المستديرة مع صفق الموج . ولكنني لم أخدع نفسي طويلا . فالحركة هي وراء الجدار الذي هو لصق ذراعي . الحركة من لمى وزوجها .) ص ٢١٤

وحين يتم التحقق الجنسي بين عصام و لمى : الجنس / البر — الجنس / البحر ، تحدث ازاحة (الآخر) الدكتور فالح ، واحلال الأنا) عصام . (هل سمع من في الناحية الأخرى من الجدار ، ونحن نتهاوى من على الفراش المفرد الضيق إلى الأرض الخشبية — شيئاً لم يكن يسمعه في الليالي السابقة) ص ٢١١ ، وبإزاحة الدكتور فالح ، تم موته الدرامي الرمزي — كان الدكتور فالح منتحراً أثناءلقائهما الجنسي — فكان يجب أن يتم هذا الموت على هذا المستوى من خلال صوت عصام السلمان ، ولكنالقاصصعد — دون ضرورة درامية ضاغطة — موته الرمزي من المستوى السيكلوجي / الدرامي . إلى المستوى العضوي فجعله ينتحر ، فدفع بشخصية الدكتور فالح المأساوية إلى حدود الميلودراما العاطفية السوداء .

أما الدكتور فالح ، فإنه يكشف من خلال الخطابات والأوراق التي خلفها عن شخصية هاملتية — معكوسة . (أم لاأكون . . أأكون . .) ص ٢١٥ ، سوداوية (ببغداد استشرت بعض الزملاء ، وأنت لا تدرين ، بخصوص سوداويتي . لم يكن لأحد منهم أن يقول لي بصراحة : أنت سكيزوفريني) ص ٢٢٣.عاطفية (لا أريد أحداً أن يشمت بك أنت أيضاً. لتكن مأساتي «الصغيرة» وقفاً علينا نحن الاثنين دون الآخرين . سأرسل رسالة إلى أخي في بغداد أحمل نفسي فيها كل شيء ، وأوصيه بك خيراً . .) ص ٢٢٢، (لا تقسى على اميليا . سأذكر من أحبني ساعة ضعفي وساعة سقوطي ، أن كان ثمة مجال للذكرى) ص ٢٢٥ . كما نعرف من خلال خطاباته وأوراقه حكاية علاقته بأميليا في بيروت ص ٢٢٠ ، ورؤيته لزوجته لمى مع عصام (رأيتك — كما كنت أتوقع — مع عصام . عندما رفضت الذهاب إلى كابري بحجة المرض ، لم يكن يخفى علي ماتضمرين ، ولكنك أيضاً، دون أن تعلمي ، هيأت لي فرصة أخيرة للاختلاء بأميليا.من بين السيارات واللوريات رأيتكما أنت وعصام ، تبتعدان .) ص ٢٢٥.

ويبدو هذا الصوت — الدكتور فالح — يعمل مستقلا ، منفصلا ، عن صوت عصام و كان يجب أن يحمل الجزء الخاص به على أحد الأصواتالأخرى — وديع عساف أو أميليا . تكاد تقترب وتتشابه درجته الصوتية — الرافضة — من صوت وديع عساف خاصة : (حضارة الوهم ، — عصر الدودة)،معاكساً بدرجة ما صوت محمود الراشد : (الا لتزام السياسي والأخلاقي) . هل يعتبر قابلا — فكرياً — لصوت عصام السلمان : اللافعل × الفعل ؟ ، وقد قدم — في مذكراته — بسياق هاملتي معكوس (أم لا أكون

أأكون – أم لاأكون)،فهل انتحاره :أكيد فكري / أخلاقي للمصير الذي ينتظر كلهارب / رافض للعمر ، مهما بلغت صحة أسباب الهرب / الرفض من الوجهة الشخصية /الدرامية، ومن ثم فإنه مقابل موضوعي لانتماء والتزام عصام السلمان وقد تداخلت مصائرهما – بواسطة لمى – ورغم أننا عرفنا عصام السلمان طول الرواية بوجهه الرومانسي–الهارب من لمى /الأرض،ورأينا كيف أنها هي (لمى /الأرض)التي سعت إليه –بتدبير ميلودرامي– وأعادته واحتوائه ، فهو يشترك مع صوت الدكتور فالح – على المستوى الدرامي – في أن عصام هارب وانتمى ، أما الدكتور فالح فمنتم وهرب – دورة تعاكسية .والتماؤها وهربها ليس سببه – الرفض – على المستوى الدرامي والفكري ؟ . اذن فهل يعتبر صوت الدكتور فالح مقابل درامي وفكري لصوت محمود الراشد ،رغم عدم تشابك مصائرهما تشابكاً مؤثراً ، كل في الآخر ، وأن كلا منهما – بالنسبة للآخر – في واد ، خاصة وأنهما صوتان من المستوى الثاني ؟ .

ملاحظتان :

(١) ليس تأثر الدكتور فالح بهاملت (الشخصية الدرامية) مقتصراً على التطابق النفسي بدورة معكوسة ، بل تخطى الأمر ذلك في بعض الأحيان إلى التأثر – إلى حد ما– بالصياغة الدرامية المسرحية ذاتها ، وتحويلها من مجرد تطابق عكسي / نفسي ، إلى اعلاء درامي / فكري : (بحثت عن حب وما وجدت حباً . اميليا . حلم في منتصف صيف لبناني ، عبث بها ماجن خبيث وهي نائمة وقطر عصارة الوهم في أذنيها – الخ) ص ٢١٧

(٢)يغلب على طابع الصياغة في هذا الفصل –خاصة في المواقف الحساسة– خلط الساخر بالمأساوي ، في إطار الميلودراما العاطفية السوداء ،متجاوزاً في بعض الحالات حدود الامكان البشري خاصة في صياغة خطابات وأوراق الدكتور فالح التي تركها إلى زوجته قبيل انتحاره – لا تبررها حالة السوداويةالتي «يعيها » و«يعيشها » في آن واحد ! – وكذا في بعض مواقف لمى بعد اكتشافها لانتحار زوجها .

وخلاصة الفصل أن عصام السلمان حين عاد إلى السفينة في أول الليل وجدهم يلعبون الورق. بحث عن اميليا ، وذهبا إلى أحد ملاهي المدينة ، ومنها عرف أنها على علاقة قديمة مع الدكتور فالح وأنهما اتفقا سراً على القيام بهذه الرحلة ، كما عرف أنها رأياه هو ولمى في المدينة . عادا إلى السفينة قبيل الثانية صباحاً، ورأى لمى تنتظره عند باب

قمرتها، عاتبته لخروجه مع اميليا فقبلها وأدمت شفتيه ، وقالت له أن ينتظرها ، لما عادت إليه أصطحبها إلى قمرته الخالية – إذ غادر زميله فيها شوكت أبوسمرة السفينة– ومارسا الجنس . رجعت لمى إلى قمرتها وعادت مسرعة تستنجد به إذ اكتشفت أن زوجها قد انتحر ، وخلف وراءه بضع خطابات وأوراق .

وديع عساف

وديع عساف هو الصوت– التبادلي– الثاني وأحد أصوات المستوى الأول ، يشغل في الرواية اربعة فصول هي : ٢ ، ٤ ، ٦ ، ١٠

الفصل الثاني : ص ٤٢ – ٧٥

١ – الازمنة :

يدور هذا الصوت على ثلاثة مستويات لزمن الحكي وهي –تقريباً– نفس مستويات زمن الحكي لصوت عصام السلمان ، ولا يختلف إلا قليلا في توزيع النسب الزمنية جغرافياً ، مثل أن يتذكر وديع أحداث طفولته في الفصل الأول بالنسبة له (حكاية فايز) أما بالنسبة لعصام السلمان فيتم ذلك في فصله الرابع (حكاية والده)، أما استعمالاته الجمالية فإنها تدور على نفس المحاور : الاستحضار الآني – والقطع الدرامي . أما بالنسبة للزمن الأول ، والزمن الثاني ، فإن استخداماتها الدرامية والجمالية هي نفسها التي يعمل على محاورها صوت عصام السلمان .

٢ – الاصوات ، ونسقها :

تختلف مستويات الأصوات – في هذا الفصل–من خلال صوت وديع عساف الضاغط، ومن ثم تختلف مستويات أهميتها وكذا مستويات تقديمها ، تترجح بين الحضور والوجود الطيفي ، لذا فإن منطلقها من خلال –أنا –وديع عساف تضبطه موقعها من الزمن الحكائي – وليس مهدفا كبطاقات التعريف عند عصام السلمان ، ماعدا أصوات قليلة ، قدمت من منظور وديع ، تشبه بطاقات التعريف مثل تقديمه لعصام السلمان –وأبرز الأصوات في هذا الفصل هو صوت وديع عساف نفسه ، وصوت فايز– وهو أحد الأصوات الطيفية في الرواية يقابل صوت والد عصام السلمان على مستوى التنفيذ الروائي وإن اختلف قليلا زاوية المنظور في تقديم كل منهما للصوت الطيفي،

إذ يبدو فايز أكثر تواجدا وتحققا من صوت والد عصام السلمان وهذا ماسنناقشه فيما بعد في القياس الجمالي والدرامي العام لعمل الأصوات في الرواية .

١ ــ نعيمة :

(وبعد أن ماتت نعيمة في مخاضها ، وجاء ابني ميتاً ، لم أتزوج مرة أخرى . .) ص ٤٤

٢ ــ مها الحاج :

(ومها الحاج تعرفها – عزيزتي مها – الدكتورة مها . .) ص ٤٤

٣ ــ ام وديع عساف :

(كلما عدت إلى أبي العجوز في حي الشيخ جراح ، عادت إلى موضوعها : «متى ، متى ياوديع ستتزوج ثانية ؟ . فهمنا أنك كنت تحب نعيمة . بس راح زمن طويل على وفاتها ، رحمها الله . ألا تريد أن تفرحني برؤية أولادك ؟) ص ٤٤

٤،٥،٦،٧ ــ خالد الفهد، ابراهيم عيسى ، فخري صافية ، مريم :

(عندي أولا شريكي الكويتي خالد الفهد الذي كان لمساعدته المالية الفضل الأكبر في توسيع نطاق أعمالنا . وعندي ابراهيم عيسى وفخري صافية . خصوصاً ابراهيم : ولد طموح ، عاقل ، دؤوب ، يتقن لغة التجارة ، ويأمل في أن أجعله شريكاً في إدارة المكتب . وسأجعله ، إن هو بقي على هذه الأمانة ، وهذا الانتاج . فلسطيني آخر اشتغل أولا ببغداد ، ثم انضم إلى مكتبي ، وتزوج ابنة حلال من رام الله اسمها مريم ، أنهت دراستها في كلية بير زيت . .) ص٥٤

٨ ــ عصام السلمان :

(كنت اليوم أتحدث عنها ونحن في طريقنا إلى خرائب قصر مينوس ، لشاب عراقي من بغداد يدعى عصام السلمان ، لفت نظري هذا الشاب من بين العشرات من الركاب لأنه يشبه لوردا انكليزيا متنكراً في زي أعرابي ، أو بالعكس . فرز احدى الشخصيتين فيه عن الأخرى صعب (وغير ضروري) . ثم أنه تعلق بي في الحال ، وهو لا يعلم أنه تعلق من سيء إلى أسوأ . أتصوره يقارب الثلاثين . كثير الأسئلة ، ولكنه أيضاً

حسن الاصغاء ، ويسخر من نفسه ببراعة لا بد جاءته عن ممارسة فكرية ترفض الغرور في الذات كما في الآخرين . أكاد أجزم أنه هارب من بغداد لسبب سياسي أو..لا أدري)ص٤٦

٩ ـ اميليا فرنيزي :

عرفتني به اميليا فرنيزي « من أصدقاء مها في بيروت ، حيث التقيت بها مرتين أو ثلاثاً »)ص ٤٦

١٠ ـ فرنندوعوميز :

(وأنا أتحدث إلى رفيقي في القمرة ، فرنندو غوميز ، واقترح على الذهاب إلى مدريد . .) ص ٤٧

(هذا فرنندو غوميز ، ذو الأربعين سنة ، والكرش الطيب ،والشفة الضاحكة ، والإيمان بالله والعذراء . كاثوليكي مؤمن ، تصد الكنيسة عنه آلام الخطيئة . .)ص ٤٧

١١ ـ جاكلين :

(اصطدمت بجاكلين وجهاً لوجه عند مأمور الجوازات ، وصعدنا إلى السفينة معاً. تبادلنا بضع كلمات تترنح بين العربية والانكليزية والفرنسية . سائحة عادت من زيارة القدس وبيت لحم ، وتحمل حول عنقها صليباً صغيراً . أقامت مدة في لبنان ، وحاولت أن تتعلم العربية،أو تضيف إلى معرفتها الفصحى التي درستها في احدى الجامعات الفرنسية شيئاً من العامية . لها وجه لوحته الشمس ، وجه من يحب السير مسافات طويلة ، لا يثنيه عنه حر أو برد . تكاد لا تستعمل مساحيق الجمال ، فيما عدا شيئاً من الكحل.) ص ٤٨

(فإنني وجدت في جاكلين بشعرها القصير ، وبشرتها الملوحة ،وجمالها الغلامي، هوى يجعلني أتمتع بحديثها ، بصوتها ، بجسمها الرياضي المشدود كالوتر . .) ص ٤٨

١٢ ـ فايز عطا الله :

(لم أقبل رؤية فايز يتضرج بدمه بين يدي) ص ٤٩

(على مقربة من بركة السلطان كانت تقام سوق الجامعة ، وهي سوق لبيع المواشي

والدواب في احدى غدواتي اليها ، لمحت صبيا جالسا في الشمس على حجر قرب حائط يرسم بقلم رصاص . كان يلبس قميصا وبنطلونا قصيرا ، . . .) ص ٥٣

(كان مثلي في الرابعة عشرة من عمره يومئذ ، ولكن فيه النهم للرؤى ، من اذوس بقدسية نائية عن العالم رغم حبه لكل ما يرى حوله من اناس . .) ص ٥٧

(مازلت أرى أمام عيني لمعان منكبيه وظهره، ورعشة اليتيه وكأنهما قطعتا صخر وردي) ص ٦٢

(كانت يداه جميلتين ، لا يصدق من يراهما أن صاحبهما يحمل بهما اثقالا من الرصاص والواحا من الخشب وتنكات من الماء تملأ من حنفية عامة وسط الحي) ص ٦٣

١٤٤١٣ ـ الدكتور فالح ولي :

(وكان على مقربة منا طبيب عراقي مع زوجة له سمراء بديعة الصنع كأنها من خلق خيال شاعر عباسي .)

١٥ ـ والد فايز :

(عندما وصل أبو فايز حاملا على ظهره كيسا ثقيلا ،ساعدناه في انزاله عن ظهره. ثم حملناه انا وفايز معا إلى الرواق) ص ٥٨

(قال فايز : يجمع أبي البطاريات القديمة اينما كانت ، ويكسرها ويأخذ خلاياها الرصاصية) ص ٥٨

١٦ ـ ابراهيم :

(في هذه الأثناء خرج الينا شاب يكبر صديقي بسنتين أو ثلاث: (أخي ابراهيم) قال فايز . وانضم الينا ابراهيم في حديث استأنفناه عن نابيس وبافنوس . فسألته (هل قرأت الكتاب ؟) فضحك وقال : (طبعا . عندما ينصرف فايز إلى دروسه في المساء ، آخذ انا الكتب التي قد جاء بها ، واقرؤها ؛ مدرسية كانت أم غير مدرسية .) وعلمت حينئذ أنه نجار اضطر إلى ترك المدرسة منذ سنين) ص ٥٩

٣ ـ قياس الاصوات :

الصوتان الأساسيان اللذان يحتلان مساحة كبيرة في هذا الفصل هما صوتا : وديع عساف + فايز عطا الله .

وسوف نحلل المحاور التي يعمل عليها صوت وديع عساف – على أنه الصوت الرئيسي والفاعل – كما حللنا صوت عصام السلمان على ثلاثة مستويات أيضا ، هي :

١ – مستوى زمني

٢ – مستوى تعبيري

٣ – مستوى ايقاعي

وقد حللنا – في بداية هذا الفصل – المستوى الزمني وهو المستوى الأول .

٢ ـ المستوى التعبيري :

لا يستخدم القاص في هذا الفصل ضميرا حكائيا مراوغا كما في الفصل الأول لعصام السلمان انما يستخدم ضميرا واحدا في غالب الأحيان ، هو ضمير المتكلم ،

(أكاد أقول أنني رجل أعمال رغما عن أنفي . .) ص ٤٣

ذو صبغة اعترافية ، تأريخية ، رومانسية .

وهذا الضمير ، يحل في الأزمنة ، فتتغير مستوياته التعبيرية حسب مستويات عملها الدرامي ، وبذا يتغير مستوياتها الجمالية ، فهو :

١ – في الزمن الحاضر : أ – اعترافي ، ب – تأملي

أ – (أكاد أشعر أحيانا انني أطاوع البشر ، أو أطاوع الله) ص ٤٣

ب – (غير انني لا افلح دائما في الابتعاد عن « الشر » . الشر اذا كان معناه مزيدا من الحياة ، يجتذبني أحيانا كالمغناطيس) ص ٤٩

٢ – في الزمن الماضي : أ – سيكلوجي . ب – فكري . ج – تأريخي

أ - (مازلت أرى أمام عيني لمعان منكبيه وظهره ، ورعشة اليتيه ، وكأنهما قطعتا صخر وردي . وهو يخوض الماء متتبعا انحناءات الشق العميق ، والبريق يداعبه منعكسا عن الماء الجاري في الكهف . هاي ! هاي ! صدى بليل ، خافق ، ص . . . ولم يكن مني الا أن نزعت أنا أيضا ثيابي ، وقفزت إلى داخل الفجوة المثرثرة . كان الماء يبلغ الركبتين ، والقاع ملساء تستجيب للقدم ، وفايز يتوغل حول المنعطف الذي جعل يضيق ويظلم . هنا العرق ! هنا الجذر ! هنا الرحم « صاح فايز وقد انخفض السقف عليه ، وهو ينحني ما استطاع ليلمس بيديه سر ميلاد المدينة .) ص ٦٢ - ٦٣

(عندما وضعته - يقصد القاص فايز وقد قتله اليهود - عن ظهري لأستريح ، أقسمت أنني سأعود . بشكل ما . غازيا ، أو متلصصا ، أو قاتلا ، سأعود ، حتى ولو قتيلا . . . . . مها ، أتفهمين ؟ «) ص ٧٥

ب- (كنت قد قرأت كتاب « تاييس » لأناطول فرانس ،فأعطيته اياه ليقرأه . ولما أعاده غرقنا في جدل طويل حول الخير والشر . هل حقا أن الخير لا يوجد الا بوجود نقيضه ، الشر ، كما يحاول الناعنا فلاسفة الاسكندرية في الرواية بسفسطة بارعة) ص ٥٧ - ٥٨

جـ - (في أوائل أيار عام ١٩٤٨ كانت القدس الجديدة ساحة قتال بين العرب واليهود . لم يكن الجيش البريطاني قد غادرها ، وان كان قد ترك الأمر للعرب واليهود ، متظاهرا بالحياد « التام » . .) ص ٦٤ - ٦٥

ينقسم صوت وديع عساف في هذا الفصل إلى شطرين غير متكافئين ، الشطر الأول يستغرق قرابة عشر صفحات من ٤٢ إلى ٥٢ - أما الشطر الثاني والأكبر فيستغرق قرابة خمس وعشرين صفحة من ص ٥١ - إلى ص ٧٥ ، الأول يرصد الحاضر والثاني يستعيد ويؤرخ للماضي وكان المعبر الرمزي النفسي من الحاضر إلى الماضي هو أثناء عبور السفينة مضيق كورنيث (. . ذلك البوغاز الصخري) ص ٥١

فيأخذ هذا العبور ، على المستوى الرمزي ، شكل تداعى المعاني - ذا صبغة :

أ - دينية.

ب – ميثولوجية

أ – (الباب الضيق.اذا ما تم عبوره العسيرانطلقت النفس في رحاب كرحاب الفضاء) ص ٥١

احالة إلى قول المسيح (اجهدوا للخروج من الباب الضيق) .

(وكأنه حد السيف الذي يتحتم السير عليه لكل من أراد النجاة ..) ص ٥١

ب – (كأن السفينة . . . اعتادت على اجتياز المحنة بالمسافرين كل إلى رحابه الخاص . .) ص ٥١

احالة إلى أسطورة عبور الموتى نهر ستيكس في الميثولوجيا الاغريقية .

يؤدي هذا التداعى للمعاني ، إلى تداع للذكرى ، فيأخذ الطابع النفسي . :

(وفي الباب الضيق المنخفض ينحني الرجال والنساء عميقا ليستطيعوا المرور من خلال الحجر ، إلى الفتحات الفسيحة بين الأعمدة : آلاف من البشر ، في بصيص القناديل وقبس الشموع الصغيرة ، تحت صليب ضخم شامخ الارتفاع ، يشاهدون الميلا د الجديد . . وأنا وفايز نتحشر بين الجموع . .) ص ٥٢ – ٥٣

ويشكل (الصخر) دراميا ، ملمحا أساسيا من ملامح وديع عساف ، وجوهر رؤيته ، يدور هذا التشكيل على ثلاثة محاور :

١ – ١ – محور سيكولوجي :

فحين عبور السفينة مضيق كورنيث ، ذلك البوغاز الصخري ، ينقله من (آن) السفينة ، إلى (الماضي) في القدس . ص ٥١

(رأيته – فايز – ينزع ما تبقى عليه من ثياب ، ويقفز عاريا في فجوة العين ، وهو يصرخ كالمجنون : هاي ، هاي ، هاي ! وأنا أقهقه . لقد بدا جسده في لون الصخر . . . . مازلت أرى أمام عيني لمعان منكبيه وظهره ورعشةإليتيه وكأنهما قطعتا صخر وردي) ص ٩٢

(ذكرت فايز . ذكرت الصخور . .) ص ٧٥

آ-٢- سيكلوجي / ديني :

(في ذلك الصيف الطويل ، قضينا أنا وفايز أياما كثيرة في التجوال بين الصخر والزيتون ، أولعنا لمدة بقرية عين كارم ، لأنها تجمع بين الصخر والشجر والماء ، وربما لأنها كانت مسقط رأس المعمدان . .) ص ٦١

(والمسيح ، من اختار من الناس ليكون خليفة له ؟ سمعان الصخرة) ص ٦١

٢ - محور رمزي :

(قلنا أن الصخر يرمز إلى القدس : شكلها شكل الصخر ، تضاريسها تضاريس الصخر ، والصخر على حافة كل طريق في المدينة . أينما ذهبنا رأينا أناسا يكسرون الصخر) ص ٦٠

(فلسطين صخرة ، تبنى عليها الحضارات ، لأنها صلدة ، عميقة الجذور ، تتصل بمركز الأرض . .) ص ٦١

فيكون الجسد + الصخر هما ملمحي ديونوسية وديع عساف .

٣ - المستوى الايقاعي :

من موقع الحكي بضمير المتكلم ، لانتعرف على الأصوات الأخرى -على كثرتها- الا بشكل تذكري ، تاريخي . ما عدا صوت فايز الذي يحتل مساحة كبيرة ، يتواجد تواجدا دراميا مجادلا أحيانا ، ثم يتوارى وينضوي في صوت وديع - الجانب التذكري - فيأخذ طابعا طيفيا .

موجز الفصل :

في هذا الفصل نتعرف إلى الملامح الأساسية لحاضر وديع عساف وصباه ، فهو في الثالثة والأربعين من العمر ، يعمل بالتجارة ، فله مكتب للاستيراد في الكويت ، ماتت زوجته « نعيمة » وهي تضع مولودها الأول . له علاقة بالدكتورة مها الحاج ، طبيبة النساء ، وينتظر زواجه منها : وكان ينتظر أن تكون رفيقته في السفر (لم أقم بهذه السفرة ، الا لأنني ظننت أن مها سترافقني - ان لم يكن كزوجتي ، فكخطيبتي ، أو صديقتي على الأقل . بل انها هي التي حجزت لي مكانا في السفينة ، ثم تركتني للبحر

وحدي) ص ٤٤ — ٤٥ . ويلاحظ أن مها الحاج بالنسبة لوديععساف ، تقابل درابيا لمى بالنسبة لعصام السلمان . الأولى (مها) هي التي دبرت السفر بالبحر لوديع وتخلت عنه،أما الثانية(لمى)فهي التي دبرت السفر بالبحر مع عصام ملاحقة له . وفي السفينة يتعرف إلى بعض الشخصيات المتواجدة بها أهمها عصام السلمان ، ويتعرف القارىء إلى بعض الشخصيات المؤثرة في حياة وديع — خلال تداعي ذكرياته في مدينته القدس عند مرور السفينة بمضيق كورنيث — واهم هذه الشخصيات المؤثرة شخصية فايز ، ومن خلال علاقتهما نعرف الصراع العربي اليهودي ، وبداية الاستيلاء على فلسطين — القدس هنا — (لقد كانت مأساة المدينة ، كمأساة البلد كله ، أن اليهود كانوا بمر السنين ، ودون وعي من الناس ، قد اقاموا مراكز مهيأة للقتال في مستعمرات موزعة وفق تخطيط عسكري بين المناطق العربية،بحيث تستطيع عند الحاجة قطع المواصلات العربية) ص ٦٦ . ويصرح فايز عند التحامهما بمصفحة يهودية ،

نرى فيه ارتباط وديع بأرضه ، وطنه السليب ، على مستوي العاطفة ، والعمل ، (اصررت على اننا حالما نتزوج ، سنذهب إلى العيش في القدس ، لأكون على مقربة من أرضي الجديدة ، وعلى مقربة من مجال العمل الحقيقي الذي أتهيأ له الآن) ص ٤٩ ، ما ستوضح دلالته عندما يقول عصام السلمان في فصله الثالث (لقد خيل إلي ، رغم تكتمه ، أنه يشارك في نشاط خاص يعمل على تحشيد فدائيين منتخبين وتدريبهم للتوغل وراء حدود الصهاينة وضربهم في الارض المحتلة نفسها . .) ص ١٠٥

الفصل الرابع ص ٩١ — ١٠٣

تدور احداث ووقائع هذا الفصل في السفينة ، في (الآن) الدرامي ، ويرصد هذا (الآن) الذي يمكن تسميته بـ (الحضور) ، على مستويين زمانيين . يستقيم عملهما بشكل أكثر نجاحا عن كثير من الفصول الأخرى ، متلامسين ودون هوات فاصلة كبيرة . هذان المستويان الزمنيان هما : —

١ — زمن الحكي الآني (بعد أن تمت دورة الأحداث)

٢ — زمن الحدوث الآني (الحضور)

وسوف نلحظ أن مهمة الزمن الأول الجمالية هي :

١ – اختيار اللحظات والأحداث والأحاديث الملائمة للدراما المطروحة، اذ هو زمن انتقائي .

٢ – من ثم – امكانية التعقيب عليها من قبل الراوي –الصوت المتكلم– فتكشف بعدا أو أبعادا فكرية أو نفسية خاصة به .

ومن هنا سوف نلحظ أن الزمانين يعملان عملا تكامليا ويضغطان السرد وعمل الذاكرة إلى الحدود الممكنة واللازمة .

أغلب الحوار الدائر بين وديع عساف والأصوات المرافقة ؛ مثل لمى والدكتور فالح ويوسف حداد يتناول قضية (الايمان) ، يمثل وديع جانب الايمان الشعري (الايمان كله شعري بحت) ص ٩٢ ، ويمثل الدكتور فالح الجانب المقابل (الايمان ليس ضرورة ، ولا فضيلة . هناك قناعة علمية ، أو غير علمية . والقناعة العلمية هي الوحيدة التي تستحق البحث) ص ٩٤ .

ثم يرصد الراوي حادثتين وقعتا في السفينة ذلك اليوم ، الحادث الأول هو محاولة رجل هولندي للانتحار بالقفز في البحر ، لكنه ينقذ ، يربطها الراوي بقضية «الايمان»: (واذا هي « لمى » تقول لي : « وديع ، هذا المنتحر ، ألا تظن أنه علل ايمانه ؟ – فقلت : « تقصدين علل يأسه ؟!..) ص ٩٦ ، وبقضية « الهروب » وهي احدى الملامح الفكرية والنفسية لوديع عساف التي ما ينى يعلن عنها ويناقشها : (فقال عصام : أكيد ، هارب . .

قلت : كلنا هاربون . .) بتصرف . ص ٩٦

أما الحادثة الثانية وهي رقص لمى على أنغام أم كلثوم ، وسط الجمع ، وينفجر زوجها الدكتور فالح غاضباً آخر الأمر ، ويجرها بعيداً ، مثيراً استياء البعض وغضب البعض الآخر منهم عصام السلمان . تكشف هذه الحادثة ، وهذا الفصل عن بعدين ، ملمحين ، أساسين في لمى ، (واذا لمى التي كانت في الصبح تتحدث عن توما الاكويني، والتي كانت أسماء دوستويفسكي وابن العربي واليوت تتطاير من حديثها رغم الضحك ، ونحن نتناقش حول النشوة والغيبوبة والجحيم الذي وصفه دوستويفسكي بالبؤس الذي يجد المرء نفسه فيه عاجزا عن الحب – اذا هي أيضا تقوم وترقص على أنغام أم كلثوم) ص ٩٩ ، (. . . ولكن القديس توما الاكويني – ما الذي يفعله بين تينك الشفتين الوامضتين ، وراء ذينك النهدين المخمورين ؟ أين تتوارى أفكارها

الفلسفية عندما تجهد نفسها من الخصر فأسفل ، لكي تنفض بالكتفين فتركز الهم في الثديين الرجراجين ثم تجهد الصدر وترهز بالردفين ؟) ص ١٠٠ . هذه الثنائية : الأبولونية الديونوسية : التي سنرى بوادر صراعها في وديع عساف ، (أتعلمين ماذا درست في الجامعة الأمريكية ببيروت أيام زمان ؟ ، لا تضحكي ، أرجوك . فلسفة . رغما عن ارادة أبي الذي كان يريدني أن أدرس الطب. كان توما الاكويني ورفاقه أشد أغراء من جثث التشريح . . .) بتصرف ص ٩٣ . رأينا بوادرها في الفصل السابق ، في علاقته الفكرية والروحية بشايز وعاله ، وعلاقتهما معا — على مستوى الفعل — أثناء صراعهما مع المضحكة اليهودية ، ذلك الصراع الذي وضع وديع إلى جانب — الفعل — الديونوسي (أقسمت انني سأعود . بشكل ما . غازيا ، أو متلصصا ، أو قاتلا ، سأعود . حتى ولو قتيلا . .) ص ٧٥ .

قرب نهاية الفصل ، تثار ملاحظتان :

الأولى بعد أن لمس وديع العلاقة بين لمى وعصام ، وهي خاصة بتلاقيهما على السفينة : (وديع : هل كان تلاقيكما في هذه السفينة أمرا مرتبا ؟

عصام : أبدا انه صدفة ، ولكنها صدفة غير معقولة .) . بتصرف ص ١٠١

الثانية خاصة بالدكتور فالح :

(عصام : الواقع أن لمى كانت تقول لي أن زوجها هدد بالانتحار أكثر من مرة في الآونة الأخيرة — وكلما سمع بانتحار أحد عاد إلى . .) ص ١٠٢

فالملاحظة الأولى سوف تثير قضية جمالية العمل الزماني — في الدراما الكلية — وهل كان كل فصل يكتب في السفينة عقب كل مرحلة درامية ؟ أم أن الفصول جميعا كتبت من منظور أعلى عقب انتهاء كل الاحداث واكتمال دورتها ومعناها ، خاصة — وأن الصوتين الأساسيين هما صوتان تبادليان ، اضطراديان أساسا — الاسترجاعات هي استرجاعات استدلالية بالدرجة الأولى — وان منطلقهما الزمن / الدرامي هو منطلق واحد تقريباً ؟

وسوف تضوي الملاحظة الثانية بخصوص الدكتور فالح ، في تفسير عمل الزمن / درامي الكلي للرواية ، من ناحية ، وتفسير الرؤية الفكرية لوديع ، من

ناحية أخرى ، اذ اتضح أن الدكتور فالح هو الوجه المقابل لوديع في قضية (الايمان)، كما ذكرنا سابقا،وكلاهما هارب:وديع هارب « سيكلوجيا » (كلنا هاربون ..)، والدكتور فالح هارب « جسديا » – اذ سيتحقق هروبه بانتحاره في نهاية الرواية (رقصتك الليلة الماضية كانت الحكم علي بالموت . ساعدتني في الوصول إلى قراري النهائي .) ص ٢٢٢

الفصل السادس : ص ١٥٠– ١٥١

في هذا الفصل ، ينضغط الزمن الأول (زمن الحكي) إلى أقصى درجاته ، وتتضح سماته الحكمية / التأملية (من الواضح أن الطبيب لا ينسجم معي أو أنني لا أنسجم معه) ص ١٢٠ ، (فالح بيوريتاني ، متزمت ، يخشى اللذة . ولكنه أصر على الزواج من امرأة توحي بالحرية ، والانفلات واللذة . .) ص ١٢٠ .ولن يكون له الدور الانتقائي ، كما بدا في الفصل السابق ، لاختيار وضبط أزمنة الماضي ، وبعض وجهات النظر التي تخدم الشخصيات أو الموضوع العام ، وسيكون لرصد الزمن الثاني (زمن الحدوث) الدور الأول والأساسي . وكلا الزمانين ، في معظمه ، ذو طابع استاتيكي ، في جوهره ، اذ أن تقدمه ، أو تطوره ، هو تقدم ميكانيكي ، كمي،بالأساس:هدفه الدرامي هو الكشف الفكري/السيكولوجي لبعض شخصيات الرواية ، بالذات : الدكتور فالح ومحمود الراشد،وهذا الكشف،هو مزيد من الاضاءة الفكرية والسيكولوجية لهاتين الشخصيتين اللتين ألم القارىء بمحاورهما الأساسية في الفصول السابقة،في خطوطهما العامة وفي كثير من التفصيلات في بعض الأحيان ، وقد اتخذت هاتان الشخصيتان – بالذات –طابعا فكريا بالدرجة الأولى ، كما سلبتا « حيزا روائيا – وليس دراميا – أكبر من الحيز الذي كان يجب أن يتاح لهما – حسب مارسم لدورهما الدرامي في الرواية ، خاصة وأنهما اقتصيا إلى شخصيات المستوى الثاني ، فضغط وجودهما وجود وديع عساف – الصوت الأول – ويلاحظ تقلص وشحوب دور عصام – وهو الصوت الأول أيضا – في وعي وديع عساف ، وفي مجال دراسته أيضا .

وكان يمكن لهذا الحوار الطويل – الذي يشغل قرابة عشرين صفحة من مجموع صفحات الفصل التي تشغل اثنتين وثلاثين صفحة – أن يتجاوز مجرد الدعم

الفكري ، والسيكولوجي للشخصيتين الثانويتين – فالح ومحمود الراشد – إلى الدعم الدرامي وتحقيق تشابك المصائر – وهو العمل الدرامي الأساسي للرواية – لو أن هذا الحوار (غير) من مصائر بعض هذه الشخصيات أو من محاورها الفكرية/السيكولوجية ، خاصة وقد بدت بشائر هذا التشابك ، بالنسبة لوديع والدكتور فالح في أول الفصل ص ١٢٠ (من الواضح أن الطبيب لا ينسجم معي ، أو أنني لا أنسجم معه) . وقد سبق الاشارة إلى هذا التشابك في ص ١٠٨ الفصل الخاص بعصام السلمان («بالله كيف تستطيع أن تتحمل هذا المعتوه ، وديع » ، عرفت انه بدأ يجاهر بموقفه) ، وكذلك قول وديع (لو كنت مقيما في بغداد لربما انتهى التضاديتنا إلى انسجام من نوع لا أستطيع تصوره . شهوة الحياة وشهوة الموت قد تتحدان حينئذ في صدفة فذة) ص ١٢١

هذا مما يصعد شخصية الدكتور فالح إلى مقابل درامي لشخصية وديع الدرامية. ولكن لا نرى – في هذا الفصل على الأقل وهو الفصل قبل الاخير بالنسبة لوديع – أي اشتباك درامي ، حقق هذا (النفي) أو (الاستبعاد) لتشابك المصائر . أن صراعهما : وديع + فالح ، هو صراع ليس من الدرجة الأولى غير مباشر (معنوي) كالصراع الذي بين عصام وفالح حول لمى / الأرض وهو صراع مباشر (محسوس) ، ويلاحظ أن الصراع الاول بين وديع / فالح هو صراع ذو صبغة (أبولونية) فكري سيكولوجي ، اما الصراع الثاني عصام / فالح فهو صراع ذو صبغة (ديونوسية) رغم أن التكوين العام لكل من الشخصيتين الاساسيتين المتقابلتين عصام – وديع – هو تكوين ابولوني – ديونوسي .

يقابل الدكتور فالح – مقابلة فكرية – محمود الراشد ، فالأول فيه الكثير من عدمية شيجالوف (الممسوسين لدستويفسكي) . بينما الثاني يمثل الالتزام السياسي والاجتماعي ، ويفسر (رغبة) الدكتور فالح في الانتحار تفسيرا طبقيا (هناك شعور يعتور بعض طبقات الناس أحيانا ، يوحي اليها بأن كل ما في الحياة يهددها ، ولا سيما عندما تشعر بأن مصالحها مطوقة ، فتتذرع بشتى أنواع التطرف ، حتى الانتحار) ص ١٣١ (لا أدري ، كلما حدثته وجدته متوقدا . ولكن في اتجاه لا أستطيع تحديده . يذكرني ، كما قلت له قبل قليل بتلك الفئة الأرستقراطية التي اذ ترى ، بذكائها المفرط ، مصيرها المظلم ، تحاول اقتحام الموت قبل أن يقتحمها الموت) ص ١٣٣

هذا التقابل الفكري ، والسيكولوجي أيضا ، كان يمكن استثماره في تشابك مصائرهما ، وخاصة وأن بينهما أرض صراع مشتركة ، اذ سنكتشف أن محمود الراشد كان واقعا في حب اميليا : (كنت معجبا بها أيام كنا متزوجين . وفي احدى زياراتي لبيروت التقيت بها بعد انفصالها عن زوجها ، وخيل إلي أنني .. وقعت في . . اسمعوا ، لولا أن في جوفي هذا الويسكي كله ، لما قلتها . على كل ، فلأكن منصفا . لم تستجب لي هذه الحسناء الايطالية . أرقت من أجلها ليلتين أو ثلاثا) ص ١٣٨ . وأن الدكتور فالح على علاقة قديمة بها ، خاصة وأن هذه العلاقة لا تخفى على عيني محمود الراشد كما لم تخف على عيني وديع (بل بعد قليل – ولست أدري أن كان ذلك بفعل الخمر – كان فالح يغازل اميليا بصراحة ، وساعة افترقنا ، ذهبا معا . وجزمت عندها بأنهما ذهبا إلى قمرة اميليا التي –بسبب تخلف مها عن السفرة – لا يشاركها فيها أحد) ص ١٥١ . ولكننا لن نرى أي صراع درامي بينهما – وقد كانت مادته الدرامية والفكرية متوفرة ومتاحة .

وبعد حوار طويل بين فالح ومحمود الراشد ووديع حول الانتحار والسلطة والخير والشر . . الخ ، سيقع حادث لمحمود الراشد ص ١٤٠ ، اذ سيرى أحد النذل فيتوهم أنه نمر العجمي الذي طالما عذبه في السجن ، فيهم بقتله ، ويحول بينهما الموجودون ، ويحمل إلى غرفة صغيرة .

أما الحادث الثاني فهو : سيتسلم وديع برقية من مها ص ١٤٥ (غيرت رأيي . سأسافر إلى روما جوا . والجمعة صباحا سآتي إلى نابولي لأراك في السفينة . انتظرني فيها أرجوك اذا شئت أكملت السفرة معك بحرا . نسيت كل ما حدث ، وعليك أن تنسى أنت أيضا .)

سنرى بعد تلقي وديع هذه البرقية ، يقول (« عن كل أمل تخلوا ، أيها الداخلان هنا . » – التي افتتح بها فصله الاول ص ٤٢ – لا ! على السفينة كان يجب أن يكتب بأحرف من شمس ورد : عن كل ذكرى تخلوا : ، أيها الداخلون هنا) ص ١٤٨ . فهل هذا التغير الفكري / السيكولوجي ، هو بداية منحنى – تظهر شخصية وديع عساف ؟

هذا ما سنراه في فصله الأخير . .

الفصل العاشر : ص ٢٢٦– ٢٢٣

هو الفصل الأخير في الرواية ، وكذا الفصل الأخير بالنسبة لوديع عساف ، وتتضح فيه الخطوط الختامية للدراما المطروحة وهي عودة مها لوديع ، ولمى لعصام ، كما يتضح انتهاء دور السفينة–درامياً – لكل من هؤلاء الأبطال وقد تحقق الهدف الدرامي والفكري .

يتضح – أولا – عمل الزمن التأريخي (زمن الحكي) ، في هذا الفصل ، وكنا قد أثرنا تساؤلا بصدده في الفصل السابق ، بعد انتهاء دورة الأحداث،يعمل بداخله الزمن (الآني) وهو زمن الحدوث،ويقوم زمن الحكي ، جمالياً بضبط وانتقاء أزمنة الحدوث الدالة ، مما يضبط ايقاعها، ويعطيها صيغها الدراميــة والفكرية المتسقة . وكلاهما: زمن الحكي، زمن الحدوث ، يعمل عملا درامياً متعاكساً في تكوينه الجمالي.فزمن الحكي، هو زمن الحاضر في شكله الظاهر، وزمن الحدوث، هو زمن الماضي في جوهره، ولكن الزمن الأول ، وإن بدا الزمن الأساسي في التكوين الزمني،فان دوره يوقعه في المحل الثاني، دوره هو ضبط ايقاع الزمن الثاني ، يأخذ شكلا تأريخياً ، ماضياً ، بينما الزمن الثاني ، وإن بدا تابعاًفي المحل الثاني للزمن الأول، فإنه يشكل العصب الرئيسي، والواجهة الأساسية، يسيطر بحضوره، ويشكل استمرارية الحدوث ، وآنيته ، عبر الذاكرة ، فيأخذ شكلا حلولياً ويعطيه الدور الأول في عمل الأزمنة .

وسوف يشغل هذان الزمنان ، في الحيز الروائي ، الفترة الواقعة بعد انتحار الدكتور فالح ، ثم مغادرتهم السفينة ، ونزولهم في فندق الكيرينال في نابولي .

وملخص الفصل أن مها تفي بوعدها باللحاق بوديع ، (تلك هي مها ! تلبس فستاناً أبيض وبيدها حقيبة بيضاء ، تسأل أحد الملاحين على الرصيف عن السفينة ولا ريب. مها ! مها ! صحت بأعلى صوتي ، ولوحت بيدي . وسمعتني ، ورأتني . ونزلت الدرج القلق بسرعة.) ص ٢٣٦ . وسنعرف أن عصام سيعود بلمى إلى بغداد (بالطبع سأعود إلى بغداد مع لمى.) ص ٢٤١ . ولكن إذا كان وديع سيلتقي بها درامياً وفكرياً :

(وديع : إذن سنذهب إلى القدس ، ونستقر فيها .

لمى : وهل غير القدس لي مدينة ، وأنت فيها)ص ٢٣٩ .

فاننا نرى في لقاء عصام ولمى وجها مفارقاً ، فما زال في الأعماق ارثا من الدم :

(بالطبع سأعود إلى بغداد مع لمى، ولكن ألا ترى أن مشكلتي مازالت من غير حل ؟ بالنسبة إلي كان انتحار فالح عبثاً ، لم يقدم شيئاً ولم يؤخر . فهو لم يكن غريماً لي ، حتى في زواجه من لمى، كان زواجنا منذ البداية مستحيلا . ألا ترى ؟ إن الموانع الأصلية مازالت قائمة) ص ٢٤١ .

فلقاء وديع ومها ، واتحادهما ، أنهما ينظران إلى الغد، في مقابلة فكرية ودرامية مع اللقاء والاتحاد شبه الزائف بين عصام ولمى إذ أنهما – عصام على الأقل – مشدودان إلى الماضي – ينظران اليه

وفي هذا الفصل أيضاً نتعرف إلى الاسباب التي جمعتهم جميعاً في السفينة :

(وديع : رائع : مجيئي أنا على هذه السفينة : كان بترتيب من مها، بترتيب منك، بترتيب من فالح ! هائل ! هكذا تكون الصدف في الأسفار البحرية الجميلة ! وفالح، ترى كيف اختار هذه السفينة ؟) .

فابتسمت اميليا بين دموعها :

– : بترتيب من لمى .

واستمرت : و مما أرى الآن ، فاني واثقة أن لمى قررت السفر فيها لأنها كانت تعلم أن عصام قد حجز لنفسه مكاناً فيها !) بتصرف ص ٢٣٠ – ٢٣١ .

٣ – اميليا فرنيزي

الفصل الثامن : ص ١٨٧ –١٩٨

وهي الصوت الثالث ، تشغل فصلا واحداً ، الثامن في ترتيب الفصول ، يقع بين فصلين خاصين بصوت عصام السلمان ، وهما الفصلان الرابع ، الخامس بالنسبة إليه. يبدو صوتها صوتاً استثنائياً ، متفرداً ، ذا صبغة اعترافية تأريخية ، من خلاله نعرف قصة علاقتها بالدكتور فالح (دعتني صديقتي الدكتورة مها الحاج لمرافقتها في حفلة عشاء كبيرة أقامها المؤتمر الطبي في السان جورج . وهناك التقيت بفالح) ص ١٩٤ . كما سنعرف اكتشاف الدكتور فالح لعلاقة زوجته لمى بعصام . (رأيت فالح ينظر إلى الرصيف الآخر من الطريق ، ويصعق ، نظرت إلى حيث اتجهت عيناه . ورأيت لمى

وعصام يسيران ، ذراعاً بذراع ، مهرولين نحو المدينة) ص ١٩١ . ومن خلال هذا الاكتشاف ، أو بسببه ، نرى مع أميليا بوادر قرار الانتحار لدى فالح :

(فالح : ولكن يجب أن تسرعي . لم يبق من الرحلة أيام كثيرة .

اميليا : عندي من الوقت كل ما أريده . شكراً

— : أما أنا فلم يبق لدي الا وقت قليل ولكن حتى هذا القليل الذي لدى كثير ، كثير .) ص ١٩٣ .

(ولكنه أوحى إلي بأنه قد صمم على أمر ما ، بحيث ماعاد شيء مما مضى يهمه كثيراً) ص ١٩٨

وكذا نبوءة موته : (وعندها فزعت . فزعت جداً . كمن فجأة رأى شبحاً « تقمص فالح » وهو لا يؤمن بالأشباح . تشبثت به من جديد ، والفزع يملؤني . وجدت نفسي اعانق جثة هامدة . فرحت أغالط نفسي : لعلها ليست ميتة . .) ص ١٩٧ .

يأخذ التأريخ شكلا اضطرادياً ، ما عدا قطع يأخذ صيغة (التداعي) ، وهي تستحم في البانيو بالفندق وتحرك ذراعيها في الماء بقوة (كأنني اسبح في مياه الـ « سبورتنغ كلوب » في بيروت ، وفالح يلحق بي في البحر . .) من ص ١٩٣ إلى ص ١٩٥ .

وموجز الفصل أن فالح يصطحب أميليا إلى نابولي ، وهناك يرى مصادفة زوجته برفقة عصام ثم يذهبان إلى فندق ، ويعود إلى الدهشة وحده ، وتتخلف هي قليلا في المدينة .

★ ★ ★

الوقائع التاريخية في «الخروج» وأعمال أخرى[١]

د. منير صلاحي الأصبحي

لدى اقتراب الانتداب البريطاني على فلسطين من نهايته ، وصل الصراع على فلسطين بين سكانها العرب وبين الغزاة الصهاينة درجة بالغة من التوتر . وفي ١٥ أيار ١٩٤٨ دخلت قوات عسكرية تمثل عدة دول عربية الى فلسطين لمحاربة الصهاينة . وقد هزمت القوى العربية في تلك الحرب ، ولدى انتهاء القتال كان الصهاينة قد احتلوا اراض تزيد زيادة كبيرة جدا على المنطقة التي حددت لانشاء دولة يهودية حسب قرار التقسيم الصادر عن الامم المتحدة . هذه الحرب وتطوراتها تستقطب احداث عدد من الروايات المختارة لهذه الدراسة كما هو مبين في المقدمة . وعلى الرغم من أن مجرى الحرب ـ كما هو موجز هنا ـ يلائم اغراض كتاب هذه الروايات ، فانه من الملاحظ ان تصويرهم لها وللمعارك التي جرت فيها يفتقر الى الموضوعية ويخفق في اعطاء صورة حقيقية عنها .

هذا الاخفاق يتضح في نواح عديدة ، منها اختيار المؤلفين للمعارك التي تركز عليها الروايات وتصفها بشيء من التفصيل . ذلك ان هذا الاختيار يغفل جوانب هامة من تطورات الحرب ، حتى حين يحاول المؤلفون ايهام القارىء بانهم يزودونه بتفاصيل شاملة لها . فعلى الرغم

من أن العرب خسروا الحرب ككل ، لم تكن جميع المعارك التي جرت لصلحة القوات الصهيونية . ويقول يوسف الخطيب انه حتى قبل دخول الجيوش العربية الى فلسطين ، استطاع عرب فلسطين تحقيق عدد من الانتصارات العسكرية في ظروف شديدة الصعوبة(١) . وباعتبار أن الانتصارات العسكرية العربية ، قبل ١٥ أيار وبعده ، كانت في المناطق الشرقية والجنوبية من فلسطين أكثر منها في بقية المناطق ، فانه مما يسترعي الانتباه ان التركيز في الروايات التي تتناول هذه الحرب يتجاوز عادة هذه المناطق ويولي اهتمامه الاكبر لمعارك الجبهة الشمالية .

ففي الخروج مثلا ، يكرس ليون يوريس فصلا كاملا لمعركة صفد (ص ٥٢٩ ــ ٥٣٧) . ويستعمل متشنر نفس المعركة كخلفية لجزء من روايته **الينبوع** يحمل عنوان « الحاخام اتزك والصابرا » . وكذلك فان جميع مشاهد المعارك في رواية ناثان كوكب **الهوا** ورواية لونستاين **احضروا أبنائي من بعيد** تدور في منطقة الجليل .

وحين تستخدم مناطق أخرى كخلفية للمعارك في هذه الروايات ، فان المؤلفين يعمدون الى التقليل من قيمة الانتصارات العربية . فعلى سبيل المثال ، لا يأتي ذكر في اي من هذه الروايات للمظاهرات التي قام بها في ٢٥ آذار ١٩٤٨ آلاف من يهود القدس الذين دفعهم النجاح الكبير للحصار العربي المفروض على المدينة الى مطالبة الصهاينة بايقاف القتال على الفور والسعي الى تسوية مع العرب . ويذكر يوسف الخطيب ان رجال الهاغانا قاموا في تلك المناسبة باطلاق الرصاص لاسكات المتظاهرين ، مما ادى الى حدوث عدد من الاصابات بين اليهود انفسهم(٢) . ان هذه الحادثة تبين بوضوح مدى اليأس الذي وصل اليه اليهود من سكان القدس .

(١) **المذكرة الفلسطينية** (١٩٦٧) حواشي ١ كانون الثاني ــ ١٤ أيار .

(٢) حاشية ٥ نيسان .

ولكن هؤلاء السكان أنفسهم يتخذون صورة مختلفة تماما في رواية ڤرتل **الاغراء الاخير**(٢) ، فهو يصفهم بأنهم يتمتعون بروح معنوية عالية ويتحملون الحصار بصبر بطولي .

ويعمد المؤلفون أيضا الى تحاشي التفاصيل حين يكون حديثهم عن معركة لم تكن نتيجتها في صالح الصهاينة . ومن امثلة ذلك الوضع في مدينة القدس أثناء الحصار العربي عليها ، فتفاصيل الحصار والقتال لا ترد بتاتا في رواية آدم غليون **كأس الغضب** ، ووضع المدينة ليس واضحا في الرواية على الاطلاق ، رغم ان جميع أحداثها تدور بين المدينة المقدسة وتل ابيب أثناء فترة الحصار . ومن جهة اخرى ، فان يوريس ــ الذي يغطي حرب ١٩٤٨ بتفصيل يفوق ما تغطيه اي من الروايات الاخرى ــ يشيد بقدرة عبد القادر الحسيني ك « قائد ممتاز » (الخروج ، ص٤٨٦)، ولكنه في نفس الوقت يختصر اختصارا شديدا الحديث عن انجازات عبد القادر أثناء الحرب (ص ٤٨٧ ــ ٤٨٨ و ٤٩٩ و ٥٣٧) . وكذلك لا يذكر يوريس اي شيء البتة عن « معركة جيب الفالوجة » التي دارت بين القوات المصرية والصهيونية سوى الاقرار بوجود ذلك الجيب (ص ٥٧٢) ، وذلك على الرغم من انه يغطي القتال على الجبهة المصرية بقدر من التفصيل . وعدم ذكر هذه المعركة من قبل كاتب يحاول اعطاء قارئه انطباعا بأنه يزوده بصورة شاملة عن الحرب أمر ذو دلالة ، فهذه المعركة حسب وصف المؤرخين الاسرائيليين جون ودفيد كمشة لها كانت معركة عنيفة ، استطاع فيها لواء مصري محاصر ان يصد هجمات الصهاينة المتكررة وان يوقع في صفوفهم عددا كبيرا من الخسائر في الارواح وأن يحافظ على مركزه الى ان تمت عملية اخلائه فيما بعد حسب بنود اتفاقية الهدنة بين مصر واسرائيل(٤) . ويضيف هذان المؤرخان ــ رغم تحيزهما ــ ان المعركة

(٣) (نيويورك ١٩٥٥) .

(٤) كمشة ، **تعارض مصائر** (نيويورك ١٩٦٠) ، ٢٥٢ ــ ٢٥٥ .

اعطيت ـ عن استحقاق ـ مركزا مشرفا في سجلات التاريخ العسكري المصري ؛ فالجنود المطوقون ... استمروا في القتال بشجاعة وتصميم رغم الظروف اليائسة ، رافضين مجرد التفكير بالاستسلام(٥) .

ولا يكتفي يوريس ، في تحاشيه الاقرار بالانتصارات العربية في معارك معينة ، بحذف هذه المعارك أو بالتغاضي عن تفاصيلها فقط ، وانما يقوم أيضا في بعض الحالات بقلب الوقائع التاريخية الخاصة بالحرب لتحقيق نفس الغاية . فهو مثلا يزعم أن قوات الصهاينة هزمت ، بعد الهدنة الاولى التي اشرفت عليها الامم المتحدة ، الجيش السوري و « طاردته » الى خارج فلسطين وتمكنت من السيطرة على منطقة الجليل بأكملها (الخروج ، ص ٥٧١) . ولكن هذا الادعاء يتعارض تماما مع ما يرويه فرد خوري في كتابه المعضلة العربية ـ الاسرائيلية ـ الذي لقي استحسانا كبيرا من النقاد الامريكيين بسبب موضوعيته . اذ أن خوري يقول أن العرب استمروا في السيطرة على أجزاء معينة من الجليل حتى الى ما بعد الهدنة الثانية ـ التي كانت نهاية الحرب ـ وانه ، أثناء القتال بين الهدنتين، « استطاعت الوحدات السورية ، بعد احباط هجوم اسرائيلي في جنوب بحيرة الحولة ، أن تحتل عمليا بعض الارض على حساب الاسرائيليين(٦) . ولم يستطع الاسرائيليون السيطرة على الجليل بأكمله ، الا بعد قيام الهدنة الثانية ، وذلك في واحد من انتهاكاتهم المتعددة لبنود تلك الهدنة .

وهناك وسيلة أخرى للتقليل من قيمة الانتصارات العربية في بعض المعارك ، وهي وسيلة يتبعها يوريس بشكل خاص . هذه الوسيلة هي عزو

---

(٥) نفس المصدر ، ص ٢٥٢ .

(٦) ص ٨٠ . كذلك يروي الؤرخان كمشة في تعارض مصالح ، ص ٢٢٥ ، رواية مشابهة لما يقوله الخوري .

تلك الانتصارات الى غدر العرب ووحشيتهم ولا انسانيتهم(٧) فيوريس يدعي على سبيل المثال ان نجاح العرب في القدس يعود الى خرقهم لقدسية المدينة في « فعل أخير من أعمال الغدر » ، والى لا انسانية الجيش الاردني المزعومة والمتمثلة في نسف هذا الجيش لمحطة ضخ للمياه وقطع الماء عن المدينة خلافا لتعهد سابق بضمان وصول الماء اليها (**الخروج** ، ص ٥٤٣ و ٥٦١)(٨) .

وبالاضافة الى كل هذه الوسائل في تناول الانتصارات العربية ، يعمد يوريس وغيره في بعض الاحيان الى تفسير الانجازات العربيــة في ميدان المعركة على أنها نتيجة للتدخل البريطاني أو لمساعدة السلطات البريطانية أو لكلا الامــرين معا . ولكن مرة أخــرى يعطي يوسف الخطيب صورة مناقضة تماما ، فهو يورد عددا كبيرا من الامثلة عن مساعدة البريطانيين للصهاينة . ويثير احد هذه الامثلة اهتماما خاصا للتشابه الكبير بينه وبين احدى الحادثات التي يرويها يوريس ، ولكن مع بعض الاختلاف في الادوار .

فحسب قول يوريس ، تعهــد البريطانيون بتسليم كل حصن مــن سلسلة تعرف باسم حصون تاغرت كانوا قد بنوها في فلسطين الى الفريق الذي تعود اليه غالبية السكان في المنطقة المبني فيها الحصن . ورغم أن هذا يعني انه كان ينبغي تسليم معظم الحصون الى العرب ، فان يوريس يتذمر قائلا : « ولكنهم حين أخذوا بالانسحاب من قطاع تلو آخر ، كان القائد البريطاني على الغالب يسلم الاماكن الاستراتيجية للعرب حين يتوجب ان تسلم لليهود » (**الخروج** ، ص ٤٨٧) . ويذكر يوريس مثالا على ذلك حصن أستر قرب الحدود اللبنانية ، الذي كان يجب اعطاؤه للصهاينة

(٧) يعطي يوسف الخطيب ـ الذي يتناول مسألة حصار القدس بشيء من التفصيل ـ صورة معاكسة تماما لما يقوله يوريس في حواشي ٢٥ نيسان و ٧ و ٢٤ ايار .

(٨) كذلك قارن هذا الادعاء بحاشية ٧ نيسان في مذكرة الخطيب .

حسب قوله « لان منطقة الحولة كانت في معظمها يهودية » (ص ٤٨٩) ، ولكن عندما يتوجه مندوب عسكري صهيوني الى الحصن لاستلام قيادته ؛ يلاحظ علم جيش الانقاذ العربي مرفوعــا فوق البرج ، ويؤكد سيل من الرصاص صادر عن الحصن استنتاج ذلك المندوب بأن الحصن قد سلم الى العرب (ص ٥٠١) .

اما الحادثة التي يرويها يوسف الخطيب فهي موثقة بشكل افضــل ، وهي ايضا تدور حــول عملية خداع بريطانيــة تمت بتاريــخ ١٤ نيسان ١٩٤٨ . فهو يقول ان الجانب البريطاني ارسل من يقول للعرب بأن القوات البريطانية ستغادر حصن تل لتفنسكي ، الواقع في منطقة يافا ، في منتصف الليل ، وان الحكمة تقتضي من العرب احتلال هذا الحصن قبل أن يسبقهم اليهود اليه . لذا يستعد افراد المقاومة لدخول الحصن في نفس لحظــة خروج الجنود البريطانيين منه . ولكن حالما يصبح هؤلاء الافراد داخــل منطقة المعسكر في الوقت المحدد لجلاء البريطانيين منه ، يكتشفون ان جميع استحكاماته قد امتلأت بالجنود الصهاينة . وهكذا يصبح جنود المقاومــة العرب هدفا مكشوفا لرصاص مدفعية الصهاينة وقنابلهم اليدوية ، وبذلك يسقط عدد كبير من الضحايا العرب (٩) .

وفي كل من الروايات التي تغطي حرب عام ١٩٤٨ أو التطـورات التي سبقتها وادت اليها ، لامفر من وجود مقارنة بين امكانيات كل من الجانبين العسكرية . والمقارنة تنتهي دائما الى الاستنتاج بـأن الصهاينــة كانـوا يحاربون في ظروف مستحيلة . واكثر المقارنات شيوعا تجـري بين عــدد اليهود داخل فلسطين وعدد العرب في الوطن العربي باكمله او على الاقــل في جزء كبير منه . ففي رواية **كوكب الهوا** ، يجري الدكتور دريفوس ، وهو

(٩) حاشية ١٤ نيسان .

يهودي على ظهر سفينة متوجهة الى فلسطين ، مقارنة من هذا النوع قائلا: « لابد لنا من الحصول على التقسيم ... ولكننا ، ان لم اكن مخطئا ، سنضطر الى القتال من أجله . ستمائة ألف [من اليهود] ضد ثلاثين مليونا [من العرب] » (ص ١١٠) . حسب قوله اذن ، النسبة هي خمسون الى واحد ضد الصهاينة . ولكن حسب قول يوريس ، تقفز هذه النسبة الى مائة عربي لكل صهيوني . فهو يتساءل : « هل يستطيع نصف مليون من الاشخاص المسلحين تسليحا رديئا ان يوقفوا سيل خمسين مليونا من العرب الذين جنوا بجنون الحقد ؟ » (**الخروج** ، ص ٤٨٥) (١٠) .

ولكن واحدا من شخصيات يوريس يعطي ارقاما اكثر تحديدا في حسابه لهذه النسبة بين القوات العربية والصهيونية . اذ يعلن بروس سذرلند ، وهو ضابط بريطاني متقاعد يضع خبرته في خدمة الهاغانا ، أن « التفوق على اليهود في عدد الجنود هو اربعون ضد واحد ، وفي عدد المكان مائة ضد واحد وفي المساحة خمسة آلاف لواحد » ويعطي سذرلند اضافة الى ذلك « حقائق » رقمية اخرى . فهو يؤكد أن عدد الجنود العرب المتوفرين للقتال يبلغ حوالي مائتي الف دون حساب الجيش العربي التابع لشرق الاردن ، بينما ليس لدى الصهاينة سوى خمسة الى ستة آلاف جندي « وجيش من الورق عدده خمسون الفا في الهاغانا » (**الخروج** ، ص ٤٦٤) . وفي احدى الحالات المحدد ، التي تتناول مدينة صفد ، هناك « مائتان من المقاتلين [الصهاينة] الاصحاء الاجسام عليهم ان يواجهوا اكثر من الفين من العرب والجنود غير النظاميين ، » حسب ادعاء يوريس (ص ٤٩٠) ، ومائة واربعون يهوديا مسلحا يفوقهم العرب بنسبة اربعين الى **واحد** ، حسب ادعاء متشنر (**الينبوع** ، ص ٩٣٨) .

---

(١٠) كذلك نجد مقارنات مماثلة على الصفحة ٤٨٦ وفي رواية جوزف ، فرتل ، **الاغراء الاخير** ، ص ١٥٣ .

وكما يفعل بروس سذرلند في المثال المستشهد به أعلاه، يكرر المؤلفون باصرار أن تفوق العرب في السلاح كان أكبر من تفوقهم بالرجال. فالهاغانا، كما يقول احد الروائيين ، كانوا يفتقرون الى اية اسلحة حقيقية ؛ (١١) وكل ما كان لديهم لم يتعد بضعة الوف من البنادق ولاشيء آخر عمليا (**الخروج** ، ص ٢٦٤) .

من الواضح أن مقارنة عدد اليهود في فلسطين مع عدد سكان العالم العربي ككل تعادل في قيمتها الموضوعية وصدقها في تحديد توازن القوى في الحرب مقارنة عدد سكان فلسطين العرب بعدد اليهود في جميع ارجاء العالم . واذا اراد المرء مقارنة صحيحة ، فان عليه ان ينظر الى العدد الحقيقي لافراد القوات المقاتلة على كلا الطرفين والى مدى التدريب الذي تلقته هذه القوات والمعدات المتوفرة لديها . وقد كان عدد القوات التي خصصت للقتال من قبل الدول العربية المختلفة ، كما يذكر فرد خوري، لايتجاوز ٢٠ ــ ٢٥ الفا من الجنود فقط ، على الرغم من انه « كان لدى الدول العربية الخمس المعنية بالازمة الفلسطينية بطورة مباشرة عدد اجمالي يبلغ حوالي ٧٠ الى ٨٠ الفا من الجنود » (١٢) . بالاضافة الى ذلك، كان جيش الانقاذ العربي ، الذي قاده فوزي القاوقجي يتالف من خمسة الى سبعة آلاف من الجنود غير النظاميين ، وكانت هناك ايضا على الجانب العربي قوات المقاومة العربية الفلسطينية . وفي مواجهة هذه القوات العربية ، كان عدد جنود الهاغانا يتراوح بين ستين الى سبعين الفا ، بالاضافة الى بضعة آلاف من الجنود المسلحين تحت قيادة العصابتين الارهابيتين المتطرفتين ، الارغن زفي لومي والسترن(١٤) . علاوة على

(١١) فرتل ، ص ١٥٠ .

(١٢) **المعضلة العربية ــ الاسرائيلية** ، ص ٦٦ .

(١٣) نفس المصدر ، ص ٧١ .

(١٤) نفس المصدر والصفحة .

ذلك ، كان الصهاينة ينتقون المهاجرين اليهود الجدد الى فلسطين بناء على قدرتهم القتالية . وقد بلغ عدد هؤلاء المهاجرين أثناء فترة الحرب حوالي ثلاثين الفا ، (١٥) كان الكثير منهم يدفع الى جبهات القتال فور وصوله (١٦) وكذلك دخل فلسطين قبيل الحرب وأثناءها عدد كبير من المتطوعين اليهود وغير اليهود (١٧) للقتال الى جانب الصهاينة . وقد قدم هؤلاء المتطوعون « من اثنتين وخمسين دولة مختلفة وشكلوا ١٨ بالمائة من القوات الاسرائيلية المسلحة » (١٨) .

واضافة الى كل هذا ، كانت القوات الصهيونية تتمتع بميزة كبيرة على العرب من حيث التدريب العسكري والخبرة القتالية . ففي حين واجه عرب فلسطين اثناء الانتداب البريطاني ، وخاصة خلال انتفاضات عام ١٩٢٩ و ١٩٣٦ ــ ١٩٣٩ ، عقوبة الموت لمجرد امتلاكهم للاسلحة (١٩)، فان السلطات البريطانية ، كما تم ذكر ذلك من قبل ، قامت عمليا بتدريب جنود الهاغانا على أساليب القتال . وفوق ذلك فان عشرين الى خمسة وعشرين الفا من جنود الهاغانا كانوا قد خدموا في جيوش البلدان الغربية المختلفة أثناء الحرب العالمية الثانية ، مما اعطاهم خبرة كبيرة في القتال(٢٠) وكذلك فان انتقاء المتطوعين الاجانب في القوات الصهيونية كان يتم بناء على كفاءتهم العسكرية والفنية .

---

(١٥) نفس المصدر ، ص ٧١ .

(١٦) يعطي يوريس في **الخروج** ، ص ٢٢ و ٣٩ ــ ٤٠ تفاصيل عن تدريب اليهود في المعسكرات التي اقيمت لاحتجازهم في قبرص . وكان التدريب يتم تحت اعين السلطات البريطانية .

(١٧) يورد لونستاين امثلة عديدة من هؤلاء المتطوعين . اذ ليس بطل روايته ، وهو يهودي أمريكي ، أحد هؤلاء فحسب بل كذلك الكثيرون من الشخصيات الثانوية في الرواية .

(١٨) خوري ، ص ٧٢ .

(١٩) الخطيب ، حاشية ٢ كانون الثاني .

(٢٠) خوري ، ص ٧١ .

وفي حين يتفق عدد من المصادر التاريخية على أن العرب كانوامتفوقين على الصهاينة في السلاح ، ولكن هذا التفوق لم يبلغ قط الحد الذي يوحي به يوريس والروائيون الآخرون وبالتأكيد لم يكن قائما اذا اقتصرت المقارنة على مقاتلي المقاومة الفلسطينية فقط . وفي الواقع ، قد يلاحظ القارىء المدقق لرواية **الخروج** بعض التناقضات في هذا الخصوص ، فيوريس مثلا يذكر ان الصهاينة كانوا يقومون بشراء الاسلحة طيلة فترة لاتقل عن تسع سنوات قبل نشوب القتال . فهو يذكر انه حين صدور الكتاب الابيض عن الحكومة البريطانية في عام ١٩٣٩ ، كان قادة الحركة الصهيونية قد اتخذوا قرارا سريا بتسليح اليهود في فلسطين (ص ٢٦٦) . ومنذ ذلك الحين ، اخذ الصهاينة بشراء الاسلحة بصورة مستمرة في اوروبا وبتهريبها الى داخل فلسطين ، وبصناعة الاسلحة الخفيفة ، وبين الحين والآخر كانوا يتلقون المعدات العسكرية من البريطانيين انفسهم (ص ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٩ ـ ٢٩٠ ، ٢٩٣ ، ٣٣٠ ، ٣٤٨) ، وحتى اثناء نظر الامم المتحدة في القضية الفلسطينية ، وعلى الرغم من الحظر البريطاني الرسمي ، استمرت عمليات شراء الاسلحة وتهريبها بلا انقطاع (ص ٥٠٥) .

وقد كان التفوق في السلاح لدى الجيوش العربية مؤقتا . فاحتياطات الذخيرة والسلاح العربية سرعان ما استهلكت خلال الاسبوع الاول من المواجهة العسكرية . وعلاوة على ذلك ، عانى العرب معاناة خطيرة من الحظر على الاسلحة الذي طلبته الامم المتحدة ، والذي سارعت بريطانيا ، التي كانت المزودة الرئيسية للسلاح في المنطقة ، الى تطبيقه . وفي نفس الوقت ، كان الصهاينة ، خاصة أثناء الهدنة الاولى في الحرب ، يستلمون «تعزيزات سرية كبيرة الحجم من الطيارات والاسلحة الثقيلة والخفيفة ،» . من مناطق مختلفة اهمها تشيكوسلوفاكيا (٢١) .

(٢١) جورج إ. كيرك ، **تاريخ موجز للشرق الاوسط : منذ نهوض الاسلام وحتى الزمن الحاضر** ، الطبعة السادسة المنقحة (نيويورك ١٩٦٠) ، ص ٢٢٣ .

لقد بينت الامثلة المستقاة من الروايات المختلفة ان المقارنـات فيهـا مبسطة الى حد السخف ، ومتناقضة . ومن جهـة أخـرى ، فـان الاستشهادات من المصادر التاريخية والسياسية برهنت ان اقل مايمكن ان يقال في الارقام التي يوردها المؤلفون والروائيون هو انها موضع شك كبير . ولكن حتى لو كان هناك أي شيء من الصحة في هذه المقارنة والارقام، فمسألة الامتيازات ونقاط الضعف العسكرية ليست بأية حال مسألـة وضع قائمة رقمية مقابل اخرى . فقد كانت هناك تعقيدات كثيرة في حرب عام ١٩٤٨ ولابد من اخذها في عين الاعتبار في اي تقييم موضوعي ومتوازن لتلك الحرب . وبالطبع ليس على المؤلف الروائي بالضرورة أن يعالج مثل هذه التعقيدات ، وليس عليه من حرج اذا وجدها تتجاوز المدى الذي اختطه لروايته وسعى الى شيء من التبسيط . ولكن تبسيط الوقائع دون تغيير جوهر الحقيقة شيء والتبسيط بغرض التشويه واعطاء انطبـاع مزيف شيء آخر . اذ ان هناك بعض العوامل الهامة التي اثرت على مجرى الحرب الفلسطينية قد يتجاوز التبسيط بعضها ، ولكن لابد لاي تقييم نهائي للحرب من أن يأخذ في اعتباره تأثيرات هذه العوامل قبل الوصول الى استنتاجات ، اكانت هذه الاستنتاجات صريحة أو ضمنية .

فالروايات الموضوعة قيد الدراسة مثلا تكرر ذكر انعدام الوحدة بين القادة العرب والحكومات العربيـة في فترة حـرب ١٩٤٨ (٢٢) . ولكـن الخلافات والتنافسات بين هؤلاء القادة والحكام تستعمل فقط لاعطـاء انطباع سيء عن العرب والسخرية منهم وليس لسبر العوامل المختلفة التي تحكمت في مجرى الصراع . ان بعض هؤلاء الروائيـين يلقي مسؤوليـة مأساة اللاجئين العرب على أكتاف قادتهم ، فانهم انما يفعلون ذلك بغرض تبرئة الصهاينة من هذه المسؤولية كما جاء في بحث عرض هؤلاء المؤلفين

(٢٢) ارجع الى فصل « صورة العرب » .

لمسألة العربي الفلسطيني كضحية . ومن ناحية أخرى ، على الرغم من تكرار ذكر الافتقار الى الوحدة في الصفوف العربية ، فانه لا يحاول أي من الكتاب الروائيين تبيان مدى تأثير الخلافات العربية على ميزان القوى بين الطرفين المتحاربين ، ومدى أضعاف هذه الخلافات لمقاومة شعب فلسطين ضد الغزو الاستعماري الصهيوني . ولا حاجة هنا الى اعادة ذكر ما يفترض في كل قارىء عربي ان يعرفه عن ارتجال بعض الحكومات العربية في قرارها ارسال بعض قواتها الى فلسطين وعن سوء الاستعداد للحرب وفساد الاسلحة والمواقف المخزية المتخاذلة والمطامع الشخصية وكيف ان هذه المواقف من قبل الحكام وقف عائقا حقيقيا في وجه المقاومة العربية وافقدتها جزءا كبيرا من قدرتها .

ان الصورة التي تقدمها الروايات التي تعالج حرب عام ١٩٤٨ تختلف كليا عن الصورة التي يعرفها القارىء العربي . فما تقدمه الخروج والروايات الاخرى هو صورة للقوات الصهيونية وهي « تصد » ما يسميه المؤلفون « غزوا » تقوم به الجيوش العربية ، وبذلك يجعلون من مصلحة شعب فلسطين ومن تشرده فيما بعد قضية ثانوية او مسألة يتجاهلونها كليا . ولتحقيق ذلك يقوم هؤلاء الروائيون بقفزات عجيبة تقدم مادة مثيرة لعلماء المنطق تجعلهم يتحسرون على ضياع جهودهم الطويلة . فمن ضرورة ايجاد مأوى للمشردين اليهود ، يقفز المؤلفون الى جعل وجود هؤلاء اليهود في فلسطين مسألة أمر واقع ، ومن هنا ينتقلون الى جعل اليهود هم اصحاب الارض والعرب مجرد غزاة . اما عرب فلسطين ومقاومتهم فهذه مسألة جانبية تفسر بسرعة على انها مسالة ردود فعل لا عقلانية . وبهذا الشكل ، يتخلص المؤلفون من المشكلة التي تشكل أساس الصراع وجوهره من جهة ، ويقللون من شأن الدفاع الذي قام به الشعب الفلسطيني او يتجاوزونه كليا . بينما يفترض في أي مؤرخ موضوعي ان يدرك ان دور الجيوش العربية وجيش الانقاذ كان محدودا ، وان ينظر الى القتال على انه

بصورة أساسية صراع بين قوات الغزو الصهيوني والمقاومة العربية الفلسطينية . وحين تجري مقارنة لامكانيات وتدريبات واسلحة هذين الطرفين ، فان ضوءا مختلفا تماما يلقى على مسألة « الامتيازات ونقاط الضعف . » لقد كان الافتقار الى السلاح عائقا كبيرا في وجه الفلسطينيين، اذ لم يمنعهم موقف السلطات البريطانية اثناء فترة الانتداب من الحصول على المعدات العسكرية باعداد معقولة فحسب ، بل اخفقوا ايضا بعد أن شرعوا في حملتهم العسكرية لمقاومة تطبيق قرار التقسيم في الحصول على أسلحة كافية من اللجنة العسكرية التي شكلتها الجامعة العربية لتدير العمليات الحربية في فلسطين . وبالاضافة الى كل هذا ، قامت بعض الجيوش العربية بتجريد المقاتلين الفلسطينيين من أسلحتهم أثناء الحرب وتركهم عاجزين عن صد الهجمات العسكرية الصهيونية .

وفي حين ان تعقيدات الوضع العربي اثناء الحرب لا تقع ضمن المجال الذي اختطه نائان ولونستاين لروايتيهما ، فان ذلك لا يبرر لهما تشويه الحقائق . أما بالنسبة ليوريس ومتشنر فان اخفاقهما في التعرض لمختلف ابعاد ذلك الوضع أو على الاقل في اخذ هذه الابعاد بعين الاعتبار في الاستنتاجات الضمنية التي يتوصلون اليها هو تقصير خطير . واذا أضفنا هذا التقصير الى المحاولة المستمرة للتقليل من انجازات العرب ، وخاصة الفلسطينيين ، في ساحة الحرب ، والمغالطات في مقارنة الامكانيات والمعدات الحربية العربية والصهيونية ، فانه يغدو من الواضح ان الروائيين يعرضون في أعمالهم وصفا لحرب عام ١٩٤٨ لا يتصف بالسطحية فحسب وانما بالتحيز المفرط الذي يعميهم عن تقدير مسؤوليتهم في اعطاء القارىء صورة صحيحة وصادقة عن الحرب .

★ ★ ★

حدثت تطورات عديدة في الصراع العربي ـ الصهيوني ، اهمها العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ ، بين حربي ١٩٤٨ و ١٩٦٧ . وعلى الرغم من ان الروايات الموضوعة قيد الدراسة في هذا الكتاب تغطي الى حد ما بعض هذه التطورات ، فان هذه التغطية بشكل عام نادرة وموجزة حين توفرها . ففي **الخروج** ، يذكر يوريس باختصار شديد بعض الاحداث التي جرت بعد حرب عام ١٩٤٨ ؛ وفي **الينبوع** ، تجري أحداث الزمن الروائي الحاضر في عام ١٩٦٤ ولكن لا محاولة هناك في الرواية لتناول احداث سياسية او عسكرية جرت في تلك الفترة . لذا فان هذه المقالة ستتجاوز عرض الروايات لاية تطورات حدثت بين الحربين ولن تحاول تقييم مدى التزام الروائيين بالحقائق التاريخية في عرضهم لها . فالتركيز على الفترات التاريخية التي تتناولها الروايات باكبر قدر من التفصيل كاف لتقييم قيمة العرض التاريخي فيها وصدقه .

ولكن لابد من الاشارة الى انه ليس بين هذه الروايات اية محاولة للتركيز بصورة رئيسية على حرب السويس عام ١٩٥٦ وانه ينـدر جدا ذكر هذه الحرب ، فهذا امر ذو دلالة كبيرة . اذ ان حرب ١٩٥٦ تختلف عن الحربين اللتين تسلط الروايات اضواءها عليهما في انها لم تحقق « انتصارا باهرا » لاسرائيل . فمن جهة ، لم تكن اسرائيل وحيـدة في هجومها على مصر ، بل كانت مصر هي البلد الذي واجه تحالف ثلاث دول ، اثنتان منهما كانتا من القوى العظمى آنذاك . ومن جهة اخرى ، كانت نتيجة الحرب انتصارا سياسيا كبيرا لمصر . وكذلك فان اسرائيل ، رغم احتلالهـا المؤقت والقصير لسيناء ، اخفقت في تحقيق أهدافهـا العسكرية والسياسية التي شنت الحرب من اجلها ، واضطرت الى التراجع والانسحاب .

وفي حين تتجاهل الروايات حرب ١٩٥٦ ، فان ازمة عام ١٩٦٧

والحرب التي أدت اليها هذه الازمة تستخدمان كخلفية للاحداث في عدة روايات . هذه الروايات تشمل **برج بابل** لموريس وست**وموسم الشك** لجون كليري **وفي وسط الاسود** لسمث همبستون وكلها روايات نشرت عام ١٩٦٨ . وكذلك فان الحرب هي الاساس الذي ترتكز عليه رواية **لو خسرت اسرائيل الحرب** ، التي نشرت عام ١٩٦٩ . وهناك بالاضافة الى هذه الاعمال ، روايات أخرى تتخذ من حرب ١٩٦٧ ، خلفية لها مثل رواية **غور وايفور** لماير لفن . (١٩٦٨) **واطفال عند البوابة** من تأليف لين رد بانكس (١٩٦٩) ، ولكن هاتين الروايتين لن تكونا موضع بحث تفصيلي هنــا .

الملاحظة الاولى التي يمكن الوصول اليها حول عرض هذه الروايات لوقائع الحرب والازمة التي سبقتها هي ان هذا العرض يتميز بقدر من الصحة يفوق عرض حرب عام ١٩٤٨ وتطوراتها في الروايات المختارة . ولكن رغم ذلك ، فان مؤلفي هذه الروايات ــ باستثناء واحد منهم فقط ــ يجدون وسائل مناسبة ، اهمها الحذف ، لجعل عرضهم لوقائع الحرب ، رغم التزامه العام بالحقائق التاريخيــة ، متحيزا . فعلى الرغم من ان اسرائيل ربحت هذه الحرب أيضا ، لابد لاي عرض موضوعي مفصل لمجرى القتال ان يشمل تفاصيل قد يشعر مناصرو الصهيونية بالحرج تجاهها . فاستعمال قنابل النابالم المحرقة على نطاق واسع ضد المدنيين، والقصف اللئيم للجنود العرب أثناء انسحابهم والمدنيين أثناء هروبهم ، واجبار دفعة جديدة من المواطنين العرب على ترك ديارهم وجعلهم لاجئين، منهم الكثيرون الذين تشردوا للمرة الثانيــة ، والنهب المنهجي الكامــل للبيوت والدكاكين والمؤسسات المختلفة ، وتدمير عدد جديد من القرى ــ كل هذه تفاصيل يتوقع المرء من كاتب غير موضوعي متحيز للصهيونية ان يتجاهلها .

الاستثناء الوحيد هو سمث همبستون الـذي يذكر جميع هــذه

التفاصيل في روايته ، وبذلك يصبح اقرب لان يكون مؤرخا موضوعيا من أي مؤلف آخر يرد بحثه في هذا الفصل . والفترة التي تجري فيها احداث رواية همبستون تمتد من ٢١ أيار الى ١١ حزيران ١٩٦٧ ،ويروي المؤلف التطورات التي حدثت خلال تلك الفترة من وجهة نظر حشد من الشخصيات العربية والغربية والاسرائيلية ، محاولا تغطية قطاعات عديدة من البشر ، فالاسرائيليون في روايته ، على سبيل المثال ، يضمون شلومو اورن الوزير في الحكومة الصهيونية ، وحاييم بنتوف ، الذي كان في السابق عضوا في عصابة الارغن الارهابية ، ثم غدا لصا محترفا يتحول الى جندي في الجيش الاسرائيلي أثناء الحرب . ولا يقوم همبستون بمحاولات لتزييف التاريخ ، ولا يتورع عن تصوير الاسرائيليين كشعب متعطش لبدء الحرب (في **وسط الاسود** ، ص ١٣) يقول يهودا لف ، وهو اسرائيلي هولندي كبير السن : « اذا لم يقوموا هم [أي السوريون] بمحاربتنا ، فاننا نحن سنحاربهم » (ص ١٤) . كذلك لايحاول همبستون طمس حقيقة ان الاسرائيليين هم الذين بداوا الحرب او تحريضها ، ويروي بصراحة ان اسلوب تصرف الجنود الاسرائيليين أثناء الحرب . ففي ذهن مارتن كيلر ، الملحق العسكري في السفارة الامريكية في تل ابيب في الرواية ، يدور التفكير التالي :

... لقد غدا الجميع يدركون الآن ما حدث ؛ وقصة الهجوم العربي لم تثبت منذ البداية . فلم يستطع اي شخص يعرف اي شيء عن الشرق الاوسط ان يبتلع الصورة التي اطلقها الدعاويون الاسرائيليون عن اسرائيل الصغيرة المحاصرة التي تحيط بها القوة العربية . (ص ٢٢١)

وكما ذكرنا اعلاه ، يقوم الاسرائيليون في رواية همبستون بقصف القوات المنسحبة وقتل المدنيين الهاربين من مناطق القتال (ص ٢١٦ — ٢٢٠) واستعمال النابالم ضد كل من العسكرين والمدنيين (ص ١٦٥ ،

١٧٩ ، ٢٧٠ ، ٢٩٦) . وبالاضافة الى ذلك ، يذكر همبستون تطورين هامين كانا من بين اسباب الحرب : الغارة الاسرائيلية على السموع في الاردن في ١٣ تشرين الثاني ١٩٦٦ (ص ٣٨ و ٩٩) وتصريحات المسؤولين الاسرائيليين التي تهدد بالهجوم على سوريا (ص ٩٩) .

ولكن بالرغم من تغطية همبستون الموضوعية الى حد ما لفترة الاسابيع الثلاثة التي يختارها ، وعلى الرغم من انه يورد ملاحظات نافذة البصيرة ليست في متناول الشخص الشديد التحيز ، فهناك بعض العيوب الكبيرة في عرضه للازمة ، احد هذه العيوب هو اختيار المؤلف لشخصياته . . فليس من بين جميع الشخصيات العربية التي يخلقها من يصلح صلاحية معقولة لتمثيل وجهة النظر العربية على نحو سليم . وفوق ذلك ، فان يوسف البريق واحمد توفيق ، العربيين اللذين يفترض فيهما ان ينطقا باسم الجانبين المصري والاردني ، يوضعان على التوالي قبالة اسحق بن مرتجي ، وهو مصري كثير الشكوك ، والاب هرزوغ ، القسيس الكاثوليكي الذي يعيش في الاردن ، وكلاهما يبذل اقصى جهد لدحر الحجج الذي يتفوه بها صديقاهما . وفي نفس الوقت ، لايكتفي همبستون باعطاء شخصياته الاسرائيلية الكثيرة الفرصة في معظم الاحيان كي يعلنوا وجهة نظرهم دون اية حجج مضادة تستحق الاعتبار ، وانما يسعى جاهدا ايضا كي يجعل ما تقدمه هذه الشخصيات من حجج يمثل تمثيلا صادقا الموقف الاسرائيلي المعلن . وبوجود هذا الحشد الكبير من الشخصيات الاسرائيلية المتنوعة في الرواية ، يتمكن همبستون من عرض وجهة النظر الاسرائيلية المعلنة في مختلف صيغها . ومن جهة اخرى ، يلقي همبستون ظلالا من الشك حول تصريحات القادة العرب التي يعلنون بها موقفهم من الازمة ، في الوقت الذي يتقبل فيه في غالب الاحيان التصريحات الاسرائيلية على علاتها .

ويفترض ان الموقف الذي يتخذه كل من مايك شانن والاب هرزوغ ، وهما الشخصيتان الناطقتان باسم همبستون ، موقف حيادي . وكلاهما

ينفر من الحروب بشكل عام . ولكن مع انهما ليسا صهيونيين ، فان كليهما في الواقع ينحاز الى اسرائيل بعض الشيء . فشانن ، وهو مصور ايرلندي مكلف بتغطية تطورات الحرب ، يوحي بأنه يضع اللوم على عبد الناصر بالنسبة للاحداث التي ادت الى الحرب (**في وسط الاسود** ، ص ٣) . وبالاضافة الى ذلك ، فانه ، على الرغم من ادراكه للتمييز العنصري ضد العرب في اسرائيل ، يجد ان « الدعاية التي تصور العربي في اسرائيل سعيدا ضرورية » ، وانه لا ضرر هناك من هذه الدعاية طالما انها اقتصرت على « الاستهلاك الخارجي » على شرط الا يبدا الاسرائيليون انفسهم بتصديقها (ص ٦٠) . أما الاب هرزوغ فانه يدعي انه صديق للاردن (ص ٤٣) ، ولكنه في تقييمه النهائي للازمة ، ينتهي الى ان نتيجة الحرب ، على الرغم من جميع الوحشية والبربرية الاسرائيلية ، كان يمكن ان تكون اسوأ ؛ فلو ربح العرب — حسب ادعائه — لكانوا اكثر وحشية واكثر بربرية (ص ٢٩٩) . ولكنه لا يذكر الاساس الذي اعتمد عليه في استنتاجه هذا .

هذه العيوب تقلل من موضوعية رواية همبستون وتقود الى حكم نهائي عليها بأنها لا تعدو ان تكون عملا آخر مواليا للصهاينة على الرغم من انها اكثر اعتدالا في تحيزها في معظم ، أو بالاحرى في جميع ، الروايات التي يجري بحثها في هذا الكتاب .

اما الروايات الاخرى التي تعالج ازمة عام ١٩٦٧ ، فانها تتحاشى أي سرد تفصيلي لتطورات الحرب . فموريس وست يختار الفترة الواقعة بين تشرين الاول ١٩٦٦ وكانون الثاني ١٩٦٧ لاحداث روايته **برج بابل** . وهو يتحاشى اية اشارات تاريخية محددة ، ولا يدعي بانه يكتب بصدق تاريخي .

ومع ذلك ، فان المشهد الذي يفتتح به احداث روايته ، وهو مشهد

يجري في المنطقة المجردة من السلاح بين سوريا واسرائيل ، يعطي صورة عن المواجهة العربية ـ الاسرائيلية توحي بأن العرب معتدين لا عقلانيين وان الاسرائيليين ضحايا ابرياء . وهي صورة تختلف اختلافا جذريا عن تلك التي تعرضها رواية همبستون ، وتستند الصورة التي يقدمها موريس على تشويه كبير لحقيقة الوضع في المنطقة المجردة في تلك الفترة .

ويصور وست ايضا غارة اسرائيلية على الخليل في الضفة الغربية ، وهي غارة لا شك في ان المقصود بها أن تكون بديلا روائيا للغارة الحقيقية على قرية السموع العربية . وفي تصوير موريس للغارة ، لا يبتعد عن الحقيقة في الارقام التي يعطيها للخسائر البشرية التي نتجت عنها الغارة ، ففي السموع ، كما يقول فرد خوري :

> قتلت القوات الاسرائيلية ثلاثة مدنيين وخمسة عشر جنديا ، وجرحت سبعة عشر مدنيا وسبعة وثلاثين عسكريا ، وهدمت مائة وأربعين بيتا ومستوصفا ومدرسة والحقت الاضرار بأبنية كثيرة اخرى (٢٣) .

وفي رواية وست ، يقوم الاسرائيليون بكل هذا ، ولكن الخسائر ، كما يقول وست ، هي فقط نتيجة لعدة مصادفات غير متوقعة ، مثلما كانت حادثة دير ياسين في رواية يوريس لها نتيجة لتطورات غير منتظرة ولم يكن بالامكان التحكم بها . فالاسرائيليون ، على حسب ادعاء وست ، لم يقصدوا قتل أو جرح أي أردني ، ولا حتى أي من السكان الفلسطينيين ، وانما كانت الغاية من الغارة مجرد نسف « بريء » لمنازل بلدة الخليل . وبالاضافة الى ذلك ، تتوفر لاسرائيلي وست الفرصة لذبح عدد من الجنود الاردنيين أكبر بكثير مما يقتلونه ، ولكنهم ينتظرون هؤلاء الجنود أن

(٢٣) المعضلة العربية الاسرائيلية ، ص ٢٣٤ .

يختبئوا قبل البدء باطلاق نيران مدافعهم (**برج بابل** ، ص ٩٨ ٢ـ ٣٩٩). وفوق كل هذا ، فان تصوير وست لقيادة حزب البعث العربي الاشتراكي في سوريا تبتعد عن الواقع ، كما سيتضح في مكان لاحق من هذه الدراسة، بحيث تدمغ روايته وتصويرها للازمة وللتوترات على الحدود بطابع التشويه المتعمد للحقيقة .

ان رواية **برج بابل** رواية جاسوسية ، ونفس الصفة تنطبق ايضا على رواية جون كليري **موسم الشك** . وتبدا احداث رواية كليري قبل الحرب ببضعة ايام وتنتهي في اليوم الذي تندلع الحرب فيه . ولكن التاريخليس من بين اهتماماته الرئيسية ، فهو لا يعطي سوى موجز مختصر للاحداث التي جرت قبل بدء الرواية ويشير اشارات موجزة الى التطورات الجديدة التي تحدث ضمن زمنه الروائي . وفي تلخيصه للاحداث ، يلقي كليري ظلالا كبيرة من الشك حول الدوافع التي حدت بعبد الناصر الى اعلان استنفار عام . والحملة التي كانت اسرائيل تنوي القيام بها ضد سوريا ، والتي كانت سببا رئيسيا من اسباب الحرب ، هي حسب زعم بطل كليري مجرد « ادعاء » يدعيه عبد الناصر و « ليس من بين خبرائنا العسكريين [الامريكيين] من توقع حدوثها على الاطلاق » (ص ١٨)(٢٤) . وتوصف عمليات المقاومة الفلسطينية ضد الاحتلال الصهيوني للارض العربية في الرواية بانها « هجمات ارهابية يقوم السوريون بها » (ص ١٨) . بالاضافة الى ذلك ، فان كليري ، طيلة روايته ، يكرر على لسان بطله بول تانكرد ، وهو دبلوماسي امريكي في بيروت ، ان الموقف الامريكي من الصراع

(٢٤) غالبا ما تستعمل هذه الحجة ـ ان الخبراء العسكريين الامريكيين لم يؤكدوا عزم اسرائيل على غزو سوريا ـ لنقض الحجة العربية ـ ارجع الى مقالة تشارلز د. يوست ، « الحرب العربية ـ الاسرائيلية : كيف بدات » في كتاب **قراءة عن الشرق الاوسط** ، من جمع ايرين ل. غندزير (نيويورك ١٩٦٦) ، ص ٣٧٢ .

كان محايدا . وهذا ادعاء ينقضه همبستون الذي يذكر في روايته ان « واشنطن كانت تقوم بكل شيء يمكن ان يساعد اليهود ضد العرب » . (**في وسط الاسود** ، ص ٢٣١) .

اما رواية **لو خسرت اسرائيل الحرب** فانها ، في ظاهرها ، لا تهتم بالحرب كما وقعت في الحقيقة ، ولكن كما يعتقد مؤلفوا الرواية انها كان يمكن ان تجري . فتشسنوف وكلاين ولتل يروون كيف ان الحرب كانت ستتطور لو ان السلاح الجوي العربي بدأ الهجوم . ولكن سردهم للاحداث يرتكز على عدد من الافتراضات حول شخصيات تاريخية حقيقية مثل جمال عبد الناصر والملك حسين وبريجنيف وكوسيغين وليندن جونسن ولفي اشكول وموشي دايان ، وكذلك حول العرب والاسرائيليين بصورة عامة . وسيتم فحص هذه الافتراضات اثناء مناقشة الحجج التي تعرضها هذه الروايات .

ولكن تشسنوف وزميليه يرويان ، كمقدمة لروايتهم ، الاحداث التي جرت في الواقع في النصف الثاني من ايار ١٩٦٧ . وكما هي الحال في رواية كليري ، يتصف هذا السرد بالايجاز ، ولكن انتقاء المؤلفين لكلماتهم في عبارات مثل استعمال كلمة SMARED (مشى كالثعبان) في وصف تقدم « طوابير طويلة من المدرعات المصرية التي يغطيها الغبار » عبر شبه جزيرة سيناء (ص ١١) ، وكذلك وصفهم للهجوم الاسرائيلي المرتقب على سوريا بأنه « خدعة ضخمة » (ص ١٢) يكشفان عن الموقف الذي ينطلق هؤلاء المؤلفون منه .

يتضح من هذه الدراسة للوقائع التاريخية ان الروايات الموضوعة قيد الدراسة تخفق اخفاقا كبيرا في اعطاء قرائها صورة صحيحة وصادقة عن الوضع في الشرق الاوسط . ولقد شملت الامثلة المدرجة في هذا المقال عن الوقائع التاريخية حالات من المغالطة والحذف والتشويه . هذا الانحراف عن الحقائق التاريخية يتلاءم بشكل كامل مع العرض الذي تقدمه الروايات والحجج الصهيونية والتحيز الذي تبديه في ذلك العرض .

الشعر العربي الحديث والمؤثرات الأجنبية وقضايا أخرى

حوار مع د. محمّد مصطفى بدوي — عبد النبي اصطيف

تقــديم

ليست الغربة وحدها هي كل ما يجمع الدكتور محمد مصطفى بدوي والشعر العربي الحديث . وليست معاناة الشاعر المتصلة ، والتي امتدت اكثر من ثلاثة عقود ، هي كل مؤهلاته لدراسة هذا الشعر . وليس هذا الازدواج الثقافي في حياته ما بين شرق وغرب ، وتقاليد وقيم وأعراف واشكال فنية عربية واخرى غربية ، وهذا الصراع المستمر بينها في نفسه هو سر تلك الدراسة الفنية المقارنة التي خرج بها على الناس منذ عامين . واخيرا ليس هذا الاتقان للعربية ـ كشاعر ودارس ومترجم ـ وللانكليزية ـ كدارس شكسبيري وناقد واستاذ في واحدة من أعرق جامعات العالم ـ هو سر انطاق الشعر العربي بالانكليزية وبلغة سهلة ممتنعة ، تخاطب قلب القارىء الانكليزي وشعره ، لتنهض لغة البحث الاكاديمي الموضوعي الموثق بمخاطبة عقله وتفكيره ، في كتاب دعاه صاحبه بتواضع الباحث مدخلا نقديا للشعر العربي الحديث(١) .

---

(١) A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry
Cambridge University Press 1975

بل هي كل هذه مجتمعة ، تحركت كأيد خفية وراء الكواليس لتقدم للجمهور ما يراه على المنصة .

والحقيقة ان الغاية من هذه السطور أبعد من ان تكون تقديم الكتاب ، فلذلك موضع آخر (٢) ، او تقديم صاحبه ، فالانسان — أي انسان — يتأبى على التوضع على الورق ، لانه حياة بكل غنى هذه الحياة ورحابتها .
ولكن اذا كان الحوار — مع الذات او مع الغير — بدء المعرفة ، فلماذا لا نقدم الكتاب والمؤلف في حوار ! قد يبدو ذلك — للوهلة الاولى — امر سهلا لو لم يكن للكتاب بعض خصائص شعر المتنبي(٣) ، او لم يكن للمؤلف تلك الاهتمامات المختلفة : تأليفا ، وترجمة ، وتدريسا ، وتحريرا ، واشرافا على بحوث جامعية .

ولذلك كان لابد لصاحب هذه السطور من ان يختار مجموعة من النقاط تتصل بالكتاب والمؤلف ، وان يتخذ منها منطلقات لنقاش عام يتصل بقضايا ادبية ونقدية وثقافية عامة . وهكذا كان هذا اللقاء مع

(٢) سوف يقدم صاحب هذه السطور مراجعة للكتاب في مقالة قادمة ان شاء الله .

(٣) اثار كتاب الدكتور بدوي معركة نقدية يمكن أن تعتبر من أكبر المعارك النقدية التي شهدها ملحق التايمز الادبي خلال العام الماضي ، فقد امتدت على اربعة أعداد وشارك فيها مجموعة من باحثي الادب المقارن في أوربا والولايات المتحدة الامريكية . انظر :

a. Said, E. W. , « Under Westerneye » , T. L. S , 10, 1976, PP. 1559 - 60 .

b. Bodawi , M. M. , « Modern Arabic Poetry » . T. L. S, 12, 1976, P. 12 .

c. Boshrui , S. B., « Modern Arabic Poetry ». T. L. S, 18, 1976. P. 185.

d. Said, E. W. , « Modern Arabic, Poetry, » T. L. S, March 11-1977, P. 273.

وهذا بالاضافة الى عدد آخر من المراجعات منها مراجعة ظهرت في « Flash of Damascus » اضواء دمشق في العدد ٥٨ ، كانون الثاني ـ شباط ، الصفحات ٨ — ١١ ، وهي مقالة مقتبسة لم يذكر مصدرها كالعادة .

الدكتور بدوي ، استاذ الدراسات العربية الحديثة في كلية الدراسات الشرقية ـ جامعة اكسفورد ، والزميل في كلية سانت انتوني وحول :

١ ـ المؤثرات الاجنبية في الشعر العربي الحديث وقدرة الشعراء العرب على تمثلها .

٢ ـ المصطلح النقدي وأثره في تطوير الدراسات النقدية الحديثة في الوطن العربي .

٣ ـ الاستفادة من التراث النقدي الاوربي في بلورة المصطلح النقدي.

٤ ـ الشعر الجديد والغموض .

٥ ـ مجلة الادب العربي وملاحقها .

٦ ـ الدراسات العليا بين الجامعات الغربية والجامعات العربية .

٧ ـ الشاعر محمد مصطفى بدوي .

كان هذا الحوار الطويل الذي امتد على اكثر من ثلاث ساعات ، والذي نضع نصه بين يدي القارىء العربي ، لنقدم من خلاله صورة لباحث عربي ، قادته ظروفه الى العمل خارج الوطن . وبعد ان كان في قلب هذا الوطن ، غدا هذا الاخير في قلبه ، فتحول دارس الادب الانكليزي الى دارس للادب العربي في أكبر دائرة استشراق في المملكة المتحدة .

وتجدر الاشارة هنا الى ان اختيار مجموعة النقاط ، التي أثيرت في هذا الحوار ، تم على اساس الرغبة في جعلها حوافز لنقاشات يمكن ان تتابع فيما بعد ، او يمكن ان تستتبع نقاشات جادة من النقاد العرب المهتمين بقضايا كهذه . كما يود صاحب هذه السطور ان يعرب عن تقديره للدكتور بدوي لاستجابته الايجابية ومشاركته في هـذا الحوار اولا ، ولتفضله بالنظر فيه بعد أن تم تحريره ثانيا . وبالطبع فان ذلك لا يعني انه قد تم تعديل أي شيء فيه . وسيلمس القارىء ذلك بوضوح من خلال قراءته لـه .

الحــوار :

● المؤثرات الاجنبية في الشعر العربي الحديث :

ع : الانطباع الذي يمكن أن يكونه قـارىء كتابكم « مدخـل نقـدي للشعر العربي الحديث » بشكل عام ، والفصل الاول منه بشكل خاص ، هو أن التحولات الرئيسية التي مر بها الشعر العربي الحديث ـ بله ودلاته ـ تمت نتيجة الاتصال بالحضـارة الغربية على المستوى الادبي . وكذلك فان الاشارات الفنية والموثقة الى المؤثرات الاوربية في هذا الشعر ؛ والتي تم تتبعها من خلال :

ـ التصريحات الشخصية للشعراء العرب .

ـ الاعمال الادبية نفسها .

ـ الدراسات النقدية التي تابع بها النقاد العرب والاجانب تطور هذا الشعر ؛

تترك لدى القارىء انطباعا بقوتها وتنوعها وتجعله يداور في نفسه سؤالا هو : هـل كل ما طرأ على الشعر العربي الحديث من تطور كان بسبب هذه المؤثرات فقط ، أم من ثمة عوامل أخرى داخلية ساعدت عليه ؟ بل أن هنالك من يرى أن هذه المؤثرات ما هي الا عامل جانبي فقط . فكيف تنظرون الى المؤثرات الاجنبية من هذه الزاوية ، وما هو الدور الذي ترون انها قد قامت به ؟

د. بدوي :

هل كل ما حدث في الشعر العربي الحديث كان نتيجة هذه المؤثرات أم لا ؟ الاجابة على سؤال كهذا يمكن للقارىء ان يجدها في خاتمة كتابي أو في Epilogue ، حيث اثرت هذه المسالة ، الى أي حد يعتبر المؤثر الاجنبي هو المسؤول الوحيد عن التغير في الشعر العربي الحديث ؟ والواقع اني استخدمت عبارة « عامل مساعد » لكي أصف المؤثر الاجنبي ، وعبارة عامل مساعد في الكيمياء تعني ـ عندما تستخدم ـ أن التحول الكيميائي في تجربة معينة لا يمكن ان يتم دونه ، وان كان هو نفسه لا يوجد تحولا .

ع : لكنكم تذكرون في خاتمة الفصل الاول من الكتاب : « انه على الاجمال يمكن القول: ان الثقافة العربية في مصر في عهد ولاية اسماعيل قد وصلت مرحلة انهمكت فيها في صراع

واع وديناميّ مع ثقافة الغرب ، وان الادب العربي الحديث قد ولد من خلال هذا الصراع بين الشرق والغرب » (١٣)(١) . واعتقد ان هذا يثير مسألة هامة جدا وهي أن ما طرأ على الشعر العربي من تحولات كان كبيرا جدا ، ولذلك فان هذا الشعر مالم يكن يملك الامكانيات في نفسه كشعر ، وما لم يكن له كل هذا التراث الكبير فانه ما كان بامكانه ان يصل الى ما وصل اليه اليوم .

د . بدوي :

الجواب : نعم . لان هـذه المقولة مفهومـة ضمنا ويبدو لي انه ليس ثمة من داع لذكرها . فالشعر العربي الحديث ككل له ماض ، كما انه له حاضرا . وحاضره تطوير لهذا الماضي ، ولكن هل تم هذا التطوير دون اي تدخل من الخارج أم لا ، هذا هو السؤال المطروح . وانا لا ادعي في كتابي أن الشعر العربي الحديث يختلف اختلافا جذريا عن الشعر العربي ككل . هو شعر عربي ، وما زال شعرا عربيا يحتفظ بهويته . ولكن هذا لا يعني انه لا يختلف اختلافا كبيرا عن الشعر العربي في العصر العباسي اختلافا اكبر من اختلاف الشعر العباسي عن الشعر الجاهلي . هو شعر عربي وما لم يكن بمقدور الشعر العربي أن يستقبل هذا التغير ويطوع نفسه بحيث يصبح وسيلة كافية للتعبير عن الجديد ، اقول : ما لم يكن هذا ممكنا في الشعر العربي نفسه لما حدث هذا التطور . وهل يمكن أن نتصور الشعر العربي الحديث كما نعرفه في السبعينات — كان من الممكن كتابته ما لم يوجد القرن التاسع عشر والعقود السبعة من القرن العشرين ، هذا غير ممكن بالطبع على الاطلاق . ويبدو لي أن الاجابة على سؤال كهذا بصفة قاطعة امر غير ممكن ، لانه ليس سؤالا حقيقيا . لماذا ؟ لان معناه أن نتصور وضعا تاريخيا مختلفا عما حدث فعلا في التاريخ ، ونحاول أن نتصور حلولا لمشاكل غير المشاكل التي حصلت . فكل هذا من باب التخمينات ، فنحن لايمكن أن نتصور القرن التاسع عشر والقرن العشرين كما نعرفهما دون معرفتنا بما حدث فيهما ، وما حدث فيهما هو أن العـالم العربي احتك سياسيا وحربيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا بالعالم الخارجي الذي كان يعني في ذلك الوقت

---

(١) تشير الارقام الموضوعة بين قوسين الى صفحات الكتاب .

العالم الاوربي ، وليس هناك مايدعو الى التاسف أو الى الخجل في قبول مقولة اننا تاثرنا بالشعر الاوربي . لقد تاثرنا . والشعر العربي القديم نفسه تاثر بالتفكير الفارسي واليوناني من قبـل ، ولم يعتبر أي دارس عربي حديث أن هذا مصدر عيب أو خجل . لماذا ! لان جميع الآداب يغذي بعضها بعضا وحين تنغلق حضارة على نفسها وينغلق ادبها على نفسه ، فاننا نجد انه بمرور الوقت تضمر هذه الحضارة ويضمر أدبهـا ، ويجف معين الابداع .

ع : يبقى الجـانب الآخر من السؤال وهو قدرة الشعراء العرب على تمثل هـذه المؤثرات الاجنبية على المستوى التقني ، أو ما يمكن ان يسمى استخدام الادبية والفنية الاوربية في الشعر العربي ، وكذلك مدى استفادتهم من التراث الاوربي كالاساطير والاعمال الادبية وتوظيفها في التعبير عن قضاياهم المطروحة في هذا الشعر .

د. بدوي :

هذا أكثر من سؤال ، ولكن لنبدأ بـ : مدى تمثل الشعراء العرب للتراث الشعري الاوربي . هل يعني هذا مدى فهم شاعر مثل بدر شاكر السياب لشعر ت. س. اليوت على سبيل المثال ؟

ع : عندما تتم الاشارة الى اليوت أو الى شيء آخر متصل بالتراث الاوربي فان المرء يتساءل : هل هذه الاشارة آتت في السياق المناسب من العمل الشعري ككل أم أنها شيء أشبه ما يكون باحدى قطع لوحة الفسيفساء يمكن انتزاعه بسهولة ؟

د. بدوي :

من الصعب الاجابة عن هذا السؤال بصفة عامة ، واسهل منه الاجابة التفصيلية . ففي حالة دراسة كل شاعر على حدة يمكن للمرء أن يقدر الى حد ما مدى تمثل هذا الشاعر لنتائج شاعر أوربي أن كان هناك آثر مباشر . وفي حالة بدر شاكر السياب يمكن القول ان بدر شاكر السياب لم يفهم اليوت جيد الفهم ، وهذا واضح جدا في محاولاته الاولى . وقد كتبت أنا بالذات مقالا حول هذا الموضوع بعنوان «ت. س. اليوت والشعر العربي الحديث» نشرته في مجلة (الادب) التي كان يصدرها الشيخ أمين الخولي عام ١٩٥٦ ، وبينت فيه

ان محاولة السياب من ناحية وصلاح عبد الصبور من ناحية اخرى ـ اخذتهما كمثالين ـ لتقليد ناحية معينة من اسلوب ت. س. اليوت كانت غير مبنية على فهم تام وكامل لشعر اليوت . هذا لا يعني ان ثمة تقصيرا من ناحية السياب . لا ، لان بدر شاكر السياب ليس ، أو لم يكن ، استاذ أدب انكليزي ، وكذلك لا يعيبه أن يكون فهمه لاليوت فهما قاصرا ، المهم في الامر ان هذا الفهم القاصر لاليوت ادى في نهاية الامر الى تغذية شعره والى تنميته . ونرجع الآن ثانية الى مسالة « العامل المساعد » ، فعلى الرغم من ان بدر شاكر السياب فهم اليوت فهما قاصرا ومحدودا ، الا ان هـذا الفهم بصفة عامـة اثر في شعره وطوره واضاف اليه بعدا آخر . ومسالة عدم فهم السياب لشعر اليوت ليست مجرد قضية اطلقها على عواهنها ، لقد شرحت هذا الكلام قبل ذلك . وقد صادف ان كنت مع جبرا ابراهيم جبرا ذات يوم منذ سنوات ، وناقشنا هذه المسالة ـ وجبرا كان هو العامل الثقافي الاكبر في تطوير الشعر العربي في العراق ، لانه كان يدرس الادب الانكليزي في بغداد ، وكان بدر شاكر السياب وغيره يزورونه ، وكان هو بدوره يشرح لهم شعر اليوت وهو الذي ترجم احـد كتب[1] « الغصن الذهبي » The Golden Bough للسير جيمس فريزر ـ Sir James Frazer ، ولما سالته عن مدى فهم السياب لشعر اليوت ، كان جوابه : لم يكن السياب يفهم اليوت ، وهـذا امر طبيعي لان شعر اليوت شعر صعب ولا سيما في ذلك الحين ، وما زال شعر اليوت يعتبر الى الآن شعرا صعبا ، ويندر من كان يفهم اليوت في الخمسينات في الوطن العربي .

ع : علما أن اليوت كان في أوجه في الوطن العربي في فترة الخمسينات .

د. بدوي :

ومع ذلك فقـد كان الذين يفهمونه قلـة ، واقـل بكثير من الذين يفهمون اليوت في الستينات أو في السبعينات . ونعود الآن الى السؤال ، وهو مدى تمثل الشعراء العرب لهذه المؤثرات . هل نفهم كلمة (تمثل) على أنهـا تعني الفهم الاكاديمي العميق للعمـل الادبي ، أم نفهم كلمة (تمثل) على انها الاحساس بشيء ما يقدمه هذا المؤثر ؟ وبالمعنى الثاني يمكن القول ان عددا كبيرا من الشعراء العرب بالفعل تمثلوا هذا المؤثر الاجنبي .

---

(١) انظر : فريزر ، جيمس : أدونيس ، دراسة في الاساطير والاديان الشرقية القديمة. ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ، دار الصراع الفكري ، بيروت ١٩٥٧

هل فهموه ؟ نعم فهموه على نحو ما ، والى حد يتفق وحاجاتهم ، لقد فهموه على نحو يسهل عليهم قراءة هذا الشعر ، وبالنسبة لي انا شخصيا ، فان تجربتي الخاصة مع اليوت بدات عندما سمعت اليوت للمرة الاولى وذلك عندما كنت طالبا في السنة الاولى في جامعة الاسكندرية . يومها كانت معرفتي باللغة الانكليزية قاصرة ، وكان الاستاذ انكليزيا ، وقد قرأ لنا فقرة من (الارض والخراب) The Waste Land ، والحقيقة ان تاثير هذه الفقرة في شخصيا كان بمنتهى العمق ... ولكن هل يعني هـذا انني فهمت اليوت كما ينبغي في ذلك الوقت ، الجواب : لا ، بالطبع . في حين لو سألتني هل تمثلت ت. س. اليوت بمعنى هل كان تاثري باليوت تاثرا هاما في شعري انا بالذات وفي تطوره ، قلت . نعم ، وهذا ينطبق على عدد كبير من الشعراء العرب .

وهكذا فان الجواب ــ كما قلت ــ صعب ، أو هو بحاجـة الى نوع من الايضاح : هل التمثل بمعنى الفهم الاكاديمي العميق ؟ هذا لا يتاتى الا لشخص مثل جبرا ابراهيم جبرا ، فهو يمتلك الوسيلة التي تعينه على هذا الفهم ، لقد درس الانكليزية في كامبريدج، ونال اجازة في الادب الانكليزي من جامعتها .

ع : لكن بالنسبة الى بقية الشعراء العرب ، أو بالنسبة الى عدد كبير منهم ، لم تتوفر هذه الوسيلة له ، ولذلك كان توظيفهم لبعض هذه الاشارات الثقافية الاجنبية الى حد ما ، من باب الفسيفساء .

د. بدوي :

الى حد ما ، هذا صحيح ، وخاصة في المحاولات الاولى لهؤلاء الشعراء المجددين ، والاشارات التي أتت فيما بعد من التراث العربي كان لها بطبيعة الحال اثر اعمق .

ع : ولذلك يشير أحـد الباحثين(١) الى أن العديد من التقنيات التي استخدمهـا السياب في شعره لها جذور في الشعر العربي القديم ، رغم أن الحافز الرئيسي لاستخدامها من جديد كان الشعر الانكليزي ، ولكن بسبب جذورها التراثية الموجودة في :

(١) انظر دراسة : M. A. S. Abd al - Halim , « al - Sayyâb - A Study of his Poetry »

- التراث الشعري العربي .

- القرآن الكريم .

- الاساطير القديمة التي كانت شائعة في المنطقة العربية .

أقول - انها بسبب هذه الجذور - ساعدت السياب وشعراء آخرين على الاستفادة من المؤثرات الاجنبية أو تقبلها على نحو افضل ، فعلى سبيل المثال ما يعرف في الشعر الاوربي بـ Interrupted Sentence او الجملة المعترضة - بالراء المفتوحة - أو ما نسميه نحن بالاستدارة التشبيهية في النقد العربي الكلاسي ، هذه التقنية عندما عثر عليها الشعراء العرب في الشعر الاوربي ، اضافة الى كونها لها جذور في الشعر العربي القديم ، فانهم حاولوا احياءها من جديد .

د. بدوي :

انا لست متأكداً فيما اذا حاولوا ذلك من وعي . والواقع أننا لو درسنا الشعر العربي الحديث ، لوجدنا أن كل ناحية من نواحي التقنية الشعرية التي نتحدث عنها الآن تقريباً قد استعملت بشكل او بآخر . قد نجد استخدام الحوار الداخلي في قصيدة لعمر بن أبي ربيعة ، وقد نجد استخدام الرمز في قصائد ابن الفارض ، وقد نجد استخدام الاستعارة ولكن بنوع من الجرأة في الاغراب كما هو موجود عند أبي تمام ، وقد نجد حتى استخدام التفعيلة الواحدة ، وهذه موجودة في التراث الشعري في العراق - البند - ، أيضا الاهتمام بقضايا كالقلق الوجودي نجده في نتاج المتصوفة ، والاهتمام السياسي يمكن ان نجده في الشعر الاموي . هنالك كذلك الاهتمام بالناحية المثالية في تجربة الرجل والمرأة في الشعر العذري . لكن وجود هذه الظواهر مجتمعة وبهذا الشكل الذي نعرفه اليوم لم يتحقق في أي مرحلة سابقة من مراحل الشعر العربي .

ع : اذن يمكن أن نعتبر أن هذا التراث الشعري أو احتواءه على هذه التقنيات الى جانب وجود المؤثرات الاجنبية الخارجية ، ساعد على التحولات التي تمت في الشعر العربي الحديث .

د. بدوي :

بدون شك ، فانك لو قصرت الحديث على الشعر الرومانتي ، حيث يبدو التأثر بالشعر الاوربي واضحا وفي أولى صوره ، وحاولت أن تدرس لغة هذا الشعر او اللغة المستخدمة في شعر علي محمود طه أو التيجاني بشير ، لوجدت شيئا من المزيج ، شيئا مما يرجع الى ترجمة الاشعار الاوربية (شلي) وشيئا مما يرجع الى التراث الصوفي الديني في الشعر العربي (المدائح النبوية) . وهكذا وحتى في المرحلة الرومانتية ـ ناهيك عن المراحل الاخرى كالرمزية ـ فاننا نجد أن هنالك شعراء لهم المام ووعي بالتراث عميق ، ومحاولة للتوفيق ما بين هذا التراث وما بين التفكير والحساسية الفنية الاوربية .

● الشعر العربي الحديث والمصطلح النقدي الاوربي :

ع : اعتقد ان هنالك قضية هامة اخرى يطرحها الكتاب وهي مسالة استخدام المصطلح النقدي الاوربي في دراسة الشعر العربي الحديث . فعندما يجري الحديث عن هذا الشعر نجد انه يتم من خلال الاشارة الى اطوار معينة : ما قبل الكلاسية ، والكلاسية الجديدة Neo-classicism ، وما قبل الرومانتية Pre - Romanticism ، والرومانتية The Romanticism والانقلاب على الرومانتية The Recoil From romanticism وهذه المصطلحات مصطلحات اوربية ولها جذور عميقة في مختلف جوانب الحياة الاوربية ، ولا شك ان مسالة تطبيقها على الشعر العربي بحاجة الى تسويغات كافية . وبالطبع لدينا مسوغات عديدة منها ، وجود مؤثرات اجنبية (اوربية بشكل اساسي) كون الكتاب قد كتب في الاساس للقارىء الاوربي : (مستعربا ، او قارئا عاديا) بشكل عام ، ولقارىء الادب المقارن بشكل جزئي .

ولكن يبدو لي ان هذه المسوغات لا تكفي ، ولا بد أن يكون في ذهن الدكتور بدوي أمور أخرى دفعته الى تطبيق المصطلح النقدي الاوربي على الشعر العربي الحديث .

د. بدوي :

لقد اثرت هذه النقطة في الواقع خلال الكتاب ، وبالضبط في بدايته ، حين ناقشت استخدام مصطلح الكلاسية الجديدة أو « Neoclassicism» لاني كنت مدركا تماما

مدى ارتباط المصطلحات الاوربية بالفكر والحضارة والحساسية الفنية الاوربية ، على الاقل لكوني انا شخصيا من دارسي النقد الاوربي ، ولي كتابات حول الموضوع نفسه . وما زلت اذكر جيدا تجربة قراءتي لمجلــة (الآداب) البيروتية بعد أن عدت الى مصر من البعثة التي دامت فترة طويلة ــ ٧ سنوات ــ انقطعت فيها عما يحدث في الوطن العربي ، وقد حاولت ان آخذ فكرة عما تم في ميدان التفكير الادبي في الوطن في تلك الفترة ، وهكذا بدأت بقراءة مجلة الآداب البيروتية ، وكان احساسي المباشر هو أن هناك عدة محاولات لفرض مفاهيم أوربية على مادة عربية ، مادة هي في الواقع تكاد تكون مستعصية على تطبيق هذه المفاهيم الاوربية عليها لانها ، أي هذه المفاهيم ، مرتبطة ارتباطا وثيقا بنتاج أدبي خاص ، ومواقف فلسفية ، واحيانا باوضاع سياسية واجتماعية معينة ، فمن هذه الناحية أنا على حــذر دائما ، وأنا واع تماما بمدى خطورة تطبيق مفاهيم اوربية على مادة غــير أوربيــة ، وقد بينت في الكتــاب ما اقصده تماما بكلمــة (نيوكلاسية) ، أو الكلاسية الجديدة ، كما بينت ما اقصده بالرومانتية وما بعدها ، وذكرت ان تطبيق هذه المفاهيم الاوربية أصعب في البداية منه في النهاية .

ع : معنى ذلك انك وضعت المصطلح واستخدمته ولكن بعد ان أعطيته مضمونا معينا ، والتزمت به خلال الكتاب كله .

د. بدوي : تماما ، لقد حددت هذا المصطلح بحيث انني استبعدت بعض التضمنات الموجودة في المصطلح الاوربي لاسهل على القارىء الاوربي عملية فهم هذا الشعر الغريب عنه.

ع : وفي الوقت نفسه تظل مخلصا لواقع الشعر العربي .

د. بدوي :

دون شك ، فانا لو كتبت الكتاب باللغة العربية لاستخدمت مصطلحات شبيهة بهذه ، فبدلا من الكلاسية كان من الممكن استخدام التقليدية ، أو الاتباعية ، والحقيقة أنني في مختاراتي(١) استخدمت مصطلحات شبيهة ، وما زلت أعتقد ان ذلك أمر واجب . فعلى سبيل المثال سميت الكلاسيين تقليديين ، والتقليديون في الواقع هم من يوازن الى حد ما الكلاسيين بالنسبة الى أوربــا ، ورواد الرومــانتية مــن يوازن Pre - Romantics لانهم ليسوا رومانتيين كاملين ، ثم الرومانتيون من يوازن The Romantics ، وبعد

ذلك الاتجاهات التي ثارت على الرومانتية ، فهناك ما يربط شعراء الواقعية الاشتراكية العرب بشعراء الواقعية الاشتراكية في لغة اوربية معينة أكثر مما يربط الشعراء العرب التقليديين بالشعراء الكلاسيين الاوربيين . وهذا معناه أن الشعر العربي = المجتمع العربي . لقد دخلنا في نطاق ـ ليس العالم الاوربي فحسب ، وانما العالم ـ العالم ، لان الشعر الاوربي وخاصة ما بعد الرمزية أصبح شعرا عالميا . وليس هناك في الواقع فرق كبير جدا من ناحية الاسلوب بين شعر يكتب في امريكا اللاتينية الآن ، وبين شعر يكتب في ايطاليا ، وبين شعر يكتب في العالم الغربي .

ع : وحتى مفهوم الحضارة أصبح اليوم مفهوما عالميا ومفهوما واحدا .

د. بدوي :

أي نعم لقد غدا مفهوما عالميا .

● ضرورة بلورة مصطلح نقدي عربي :

ع : اعتقد ان الحديث عن مسألة المصطلح النقدي يقودنا الى شيء أساسي وهام . ففي معرض تعليقه(١) على النقاشات التي دارت في مؤتمر الرابطة الدولية للادب المقارن الذي عقد في بودابست في العام الماضي ، أثار الدكتور حسام الخطيب مسألة جديرة بالاهتمام ، وهي أن النقاشات التي دارت في ذلك المؤتمر حول الادب العربي لم تتقدم الا بشكل ضئيل ، وسبب ذلك عدم تبلور مصطلح نقدي قادر على ايجاد لغة مشتركة بين الذين يتدارسون هذا الادب . وقد أحب الدكتور الخطيب أن يسمي هذه المصطلحات بـ : الكلمات المفتاحية : ما الذي نعنيه بالنهضة ، بالرومانتية بالكلاسيكية ، بالوحدة العضوية .... كل هذه تكاد لا تملك رصيدا حقيقيا في النقد العربي الحديث ، ولذلك نجد أن كثيرا من الدراسات النقدية العربية الحديثة تكاد تكون خاوية ، فمثلا يذكر الناقد العربي السوري المعروف خلدون الشمعة : « ان من عوامل العطالة في حساسية الناقد العربي ، سيطرة المصطلح النقدي الخاطىء ، او فقدان المصطلح المتبلور الذي يمكن ان يؤدي الفكرة أداء قائما على

(١) انظر : يازجي ، عادل :
« مع الدكتور حسام الخطيب والمؤتمر الثامن للرابطة الدولية للادب المقارن »
مجلة جيش الشعب ، العدد ١٢٦٣ ، ٢٦ ، ت ١ ، ١٩٧٦ ، ص ٣٠ وما بعدها .

التبصر والسبر والتمحيص»(١) . وهكذا فان عدم وجود المصطلح النقدي المتبلور والمحدد والواضح فيما يبدو للبعض ـ واعتقد انهم على حق ـ هو سبب هذه الفوضى التي نجدها في دراساتنا النقدية . فما هو رأيكم في هذه المسألة ، مسألة ضرورة بلورة مصطلح نقدي عربي؟

د. بدوي :

ان مسالة بلورة مصطلح نقدي عربي مسالة مفروغ منها ، ان لم يكن لاي شيء فللوضوح فقط . وبالطبع لا يوجد من يقول ان هناك مصطلحات نقدية متطورة تبلورت فعلا ، ولكن الكثير من المصطلحات في طريقها الى التبلور . والواقع ان تاريخ النقد العربي الحديث تاريخ قصير وقصير جدا ، فهو كالشعر العربي الحديث يحاول ان يهضم في فترة وجيزة العديد من المصطلحات او الظواهر النقدية الغربية التي نشات وتطورت عبر قرون .

ع : اذن ما هو الطريق الى بلورة مصطلح نقدي في رأيك ، هل يكون مثلا في ترجمة أمهات كتب النقد الادبي الاوربي ؟

د. بدوي :

طبعا هذا أمر مفروغ منه ، وأنا شخصيا من سنين ، ومنذ ان كنت طالبا للادب الانكليزي ، شعرت ولازلت أشعر بضرورة ترجمة كتب نقدية اوربية ، وعلى الاقل تلك الكتب النقدية التي تتناول المفهومات العامة والنواحي النظرية، وبالفعل قمت بترجمة بعض هذه الكتب . فقد ترجمت مثلا للناقد الانكليزي آي. إ. ريتشاردز « I. A. Richards » كتابين: مبادىء النقد الادبي « Principles of Literary Criticism » والعلم والشعر « Science and Poetry » كما ترجمت كتاب: الحياة والشاعر Life and the Poet لستيفن سبندر Stephen Spender عندما كنت طالبا في جامعة الاسكندرية ، لانني شعرت بالفعل بضرورة وجود مثل هذا الكتاب في المكتبة العربية . وهكذا فانا أعتقد ان هذا النشاط يجب ان يستمر ويجب ان يشارك فيه كل من هو قادر عليه . وطبعا بتعدد

(١) يعتبر الناقد خلدون الشمعة من أبرز الداعين الى ضرورة بلورة مصطلح نقدي عربي متماسك ، وله محاولات مبشرة في هذا المجال انظر كتابه :
« النقد والحرية » منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ١٩٧٧ .

الترجمات قد تتعدد المصطلحات وقد لا نصل الى البلورة التي ننشدها ، ولكن لا يوجد أي سبيل آخر غير وجود نقاد عرب يكتبون باللغة العربية ، ويكتبون باصالة ، ولهم صوت مسموع . ووجود منابر يتيسر الحصول عليها .

ع : ما رأيكم بمسألة محاولة النقاد العرب البارزين في الوطن العربي ان يتعاونوا في هذا المضمار . وان يشكلوا نواة لموسوعة نقدية تحاول ان تقدم هذه المصطلحات النقدية للمعنيين بشؤون النقد وتعممها ، وبالتالي توجد ارضية مشتركة يستطيع من خلالها النقاد العرب ان يبنوا مناقشتهم على أسس واضحة ، وأن يبدؤوا حوارهم ، وأن يكون هذا الحوار مفيدا .

د. بدوي :

طبعا هذا قريب جدا مما قام به المجمع اللغوي في بعض الميادين . قد يؤدي الى نتائج وقد لا يهتم به الكتاب الناشئون ، ولكن ليس ثمة شك في ان هذا المشروع في نظري مشروع قيم.

ع : واعتقد انه يمكن مناقشته في مؤتمرات الادباء العرب ، أو من خلال المؤسسات الثقافية الموجودة في الوطن العربي .

د. بدوي :

الحقيقة ان صديقي الدكتور مجدي وهبة قام باعداد موسوعة(١) من هذا النوع وهي ثلاثية اللغات نشرها حديثا .

ع : لكني اعتقد أن عملا من هذا النوع يحتاج الى جهود عدد أكبر من واحد أو اثنين أو ثلاثة من النقاد .

د. بدوي :

انا أشاركك هذا الرأي وخاصة اننا نحن في سبيل ايجاد مصطلح يستخدمه ــ ان لم نقل جميع الكتاب ــ فلنقل غالبيتهم ، ولذلك فان اعداد هذا المصطلح يحتاج الى تعاون

(١) انظر : وهبة ، د. مجدي :
معجم مصطلحات الادب (انكليزي ــ فرنسي ــ عربي) مع مسردين للالفاظ الافرنسية والعربية . مكتبة لبنان ، ١٩٧٤ .

عدد كبير من كبار النقاد . ويبدو لي أن هذا مشروع عظيم ان أمكن تحقيقه . ولكن في الواقع نجد ان بعض المصطلحات قد فرضت نفسها في فترة وجيزة نسبيا . فمثلا كلنا يتكلم عن المسرحية ، والعقدة ، والرواية ، وسواها . ومعنى ذلك أن الرواية هي غير المسرحية على الاقل .

ع : لكن احيانا يتم الخلط بين هذه الانواع الادبية نتيجة عدم وضوح المفهوم النقدي، فمثلا كيف نميز بين الرواية القصيرة ، والقصة القصيرة ـ الطويلة نسبيا ؟

د. بدوي :

لقد ميزت بنفسك بين هذين المصطلحين ، واستخدمت مصطلحين مختلفين .

ع : ولكن المسألة تظل مثارة على المستوى التطبيقي .

د. بدوي :

لقد وجد لدينا مصطلحان احدهما (الرواية) والاخر هو (القصة القصيرة) . ومن الممكن التحدث ولو بطريقة مبهمة عن الرواية القصيرة ، او عن القصة القصيرة ـ الطويلة . ولكن يبدو لنا أننا هنا لسنا في مجال بلورة المفاهيم ، ولكن نحن في مجال تحديد هذه المفاهيم . وهنا تتحول المسألة من مجرد مسألة تحديد المصطلح في شكل قاموس الى مشكلة نقدية كبرى . وتظهر حتى الآن في اللغات التي لها ماض اطول في النقد الادبي الحديث كالانكليزية والفرنسية ، حيث تطرح هذه المفاهيم وتوضع موضع التساؤل ، وحتى الآن لا يوجد اجماع مطلق على (ما هي الرواية) مثلا .

ع : صحيح ، ولكني أعتقد ان وجود الموسوعات النقدية في العالم الغربي (كموسوعة برنستون) يساعد على استخدام مصطلح نقدي له قيمة دنيا ـ على الاقل ـ من التماسك والتحديد والوضوح . وهذا بالضبط ما نفتقده في النقد العربي الحديث . وبالنسبة الى مسألة مصطلحات كالقصة والمسرحية والشعر فانها قد تبدو محلولة ، ولكن عندما نأتي الى مصطلحات نقدية اكثر دقة تحاول ان تصف بنية وتركيب العمل الادبي ، وتحاول ان تتغلغل في سير تكوينه الداخلي ، نجد ان المصطلح النقدي العربي قاصر في وصف الجانب الشكلي والتقني في هذا العمل . وأحيانا نجد أن هناك من يخلط بين الاجناس الادبية . فعلى سبيل المثال اغلب الدراسات التي تناولت نشأة القصة القصيرة في الوطن العربي

حاولت حشر المقامة في هذا الموضع(١) ، في حين أن المقامة هي عمل أدبي متميز ينتمي الى جنس أدبي متميز ، وهو غير موجود في أوربا ، ولكنه موجود في الادب العربي ، وهو مختلف بشكل أساسي عن القصة القصيرة الحديثة في الوطن العربي ، والحقيقة ان عدم وضوح المصطلح النقدي هو السبب الاساسي في هذا الخلط .

د. بدوي :

أظن انه لايوجد اي عربي على شيء من الثقافة يمكن ان يخلط بين مقامة للهمذاني وقصة قصيرة لموباسان ، بمعنى أن أي عربي مثقف سيحكم على مقامة الهمذاني بانها مقامة ولن يقول انها اي شيء آخر غير هذا . والمشكلة في نظري تطرأ في الواقع بالنسبة الى القارىء الاوربي وبالذات في هذا المقام . فالاوربي هو الذي قد يخلط بين المقامة وبين القصة القصيرة ، وقد يجد أن المقامة قريبة من القصة القصيرة ، وقد يجد غيره ــ كما حدث مع عدة مستشرقين ــ انها اقرب الى المسرحية ، أو انها اقرب النشاط الادبي في تاريخ الادب العربي الى المسرحية ، فليس العربي هو الذي سيخلط المقامة بغيرها ، بل هو الاوربي في الحقيقة .

ع : لكن بعضهم اعتبرها قصة قصيرة بدائية من الناحية الفنية .

د. بدوي :

قصة قصيرة بدائية . هذه مسالة اخرى ، لان المسالة عندها تصبح مسالة تقويم ، وليست مسالة معجم ، ومسالة تاثر او عدم تاثر بالحضارة الغربية ، ومسالة عدم ثقة بالنفس ، أو عدم ثقة بماهية المقامة . والذي يسمي المقامة قصة قصيرة بدائية هو في نظري شخص يعاني من مركب النقص ، لان المقامة ليست بدائية ، بل هي كشكل فني متطورة الى أبعد غايات التطور ــ في حدود امكانيات التطور المتاحة له ــ وخاصة من الناحية التقنية بحيث نجد أن الناحية الفنية تطغى فيه احيانا على كل شيء آخر . وأنا لا أعتقد انه يوجد عربي مثقف وعلى شيء من الثقة بنفسه وبحضارته بمقدوره ان يصف المقامة بانها قصة قصيرة بدائية . فليست المسالة هنا مسالة معجم ، ومسالة وضع مصطلح ،

(١) انظر : الشمعة ، خلدون : **النقد والحرية** ، ص ١٢٩ ، وما بعدها .

لان شخصا كهذا الشخص الذي تحدثنا عنه لن يصف المقامة باي لفظ سوى انها مقامة وليست قصة قصيرة بدائية ، فهو لن يقول انها قصص قصيرة بدائية للهمداني ، وسيظل طالما هو عربي وعلى شيء من الثقافة العربية يصف مقامات الهمداني والحريري بانها مقامات أما مسالة القصة القصيرة وماهي متطلباتها فمسالة لاتحل بمعجم وانما هي مسالة تتناول التفكير النقدي المبني على مدى استيعاب الادب العربي لهذا اللون من الشكل الفني ، ومدى استيعاب الكاتب العربي لما أنتج في هذا الشكل سواء باللغة العربية او في غيرها .

وبالطبع انا لا اريد ان اقلل من اهمية وضرورة المعجم ، أو معجم المصطلحات النقدية الذي في ذهنك . ولكن يبدو لي أن المشكلة لها مستويات مختلفة ، فحتى بعد ايجاد هذا المعجم ستجد أن المشاكل ستظل ، وهذه المشاكل مهمة ووجودها مهم ، لانه يعني حيوية التفكير النقدي ، فالنقد بطبيعته ليس علما ، ومن يقول لك بان النقد هو علم فتفكيره ساذج. ان النقد ليس علما ولن يكون علما في يوم ، وبالتالي ستظل هناك مناقشات نقدية . وانا من الذين يؤمنون بان اليوم الذي ستبطل فيه هذه المناقشات حول الادب سيكون نهاية الادب ، أو نهاية التفكير في الادب ، ولكن المهم في الامر هو ان ثمة نقاشا مبنيا على وعي مستنير وآخر مبنيا على جهل ، والذي نحاول أن نوجده هو النوع الاول القائم على وعي مستنير والمكتوب بلغة نقدية سليمة طبعا ، ومسالة ايجاد مصطلح نقدي أمر هام وانا من الذين يعتقدون بأن لغة النقد ينبغي أن تظل لغة عربية سليمة وواضحة ، فليس ثمة من داع لان يكون النقد غامضا ، قد يكون الشعر غامضا ، ولكن النقد لكي يكون نقدا ينبغي ان يكون واضحا ، ومتى فقد الوضوح يكون قد تخلى عن صفته كنقد ، واصبح اقرب الى الادب ، والنقد ليس ادبا ابداعيا على الاقل . ان الوضوح بكل معانيه ونواحيه فضيلة في النقد . وطبعا وجود مثل هذه الموسوعة النقدية سيؤدي الى المزيد من الوضوح .

الشعر الجديد والغموض

ع : نعود ثانية الى قضية الشعر العربي الحديث . تتحدثون في نهاية الفصل المتعلق بالثورة على الرومانتية عن الشعر الجديد ، وتذكرون انه كان لتصور الشعر على آنه نوع خاص من الرؤية ، قريب من الاحلام او أحلام اليقظة ، تاثير كبير لم يكد ينجو منه اي من الشعراء الشباب ، وتشيرون الى أن المرء يامل ان لايدوم هذا التأثير طويلا وذلك من اجل مستقبل الشعر العربي نفسه .

د. بدوي :

أي تأثير ؟

ع : تأثير تصور الشعر على انه رؤية ...

د. بدوي :

انني اؤمن بان الشعر رؤية ، وهذا ماقلته في مقدمة ديواني (رسائل من لندن) سنة ١٩٥٦ .

ع : لكن هذه الرؤية ـ كما تصفونها في الكتاب ـ أشبه مايكون بالحلم أو حلم اليقظة في نظر بعض الشعراء المحدثين ، وخاصة شعراء مجلة شعر ، وقلتم ايضا أن الحريص على مستقبل الشعر العربي يأمل أن لايدوم تأثير هذا التصور طويلا .

د. بدوي :

انا لم اقل هذا بالضبط ، ولكني بالفعل اشرت الى مسألة الغموض الذي هو وليد التفكير اللاواعي ، وقلت ان هذا التأثير راجع بالذات والى حد ما الى تأثير أدونيس ، وقلت أيضا ان من يهتم بمستقبل الشعر العربي ، ومن يريد ان يظل للشعر العربي بعض الاهمية في المجتمع العربي ، يأمل أن لايدوم هذا التأثير طويلا ، وبالضبط تأثير هذا اللون من الغموض ، أو هذا الاثر على الشعراء الشباب . لانه شتان مابين أدونيس عندما يكتب، ومابين شاعر عربي شاب غير مثقف يكتب مجرد هذيان . مثل هذا الهذيان ـ وكثير منه نشرته مجلة مواقف ـ خطير ليس على مستقبل الشعر العربي ، وانما على المستقبل العربي، لانه الهذيان الذي يأتي من شخص لم يتعود التفكير الواضح . ونحن في الوطن العربي بحاجة الى التفكير الواضح في جميع المجالات ، كل شيء في الوطن العربي بحاجة الى تفكير واضح ، وعندما يتحول الهذيان الى شعر فانا أول من يرحب به ، ولكن حين يظل هذيان فانا أول من يهاجمه .

● مجلة الادب العربي :

ع : ننتقل الآن الى « مجلة الادب العربي» « Journal of Arabic Literature » التي تسهمون بقسط كبير من تحريرها ، وكنتم من أوائل الذين تبنوا هذا المشروع واستمروا به لفترة ثماني سنوات حتى الآن .

تذكرون في المقالة الافتتاحية للعدد الاول من المجلة ان الهدف الرئيسي للمجلة هو محاولة تطوير منهج نقدي متماسك يحاول أن يقيم توازنا بين آراء العرب وغيرهم في هذا الادب . واعتقد انكم قد قطعتم شوطا لابأس به في هذا المجال ؛ فقد نجحتم أولا في الاستمرار بهذا المنبر الجديد للدراسات العربية باللغة الانكليزية لهذه الفترة ؛ واستطعتم ايجاد نوع من التوازن بين حجم الدراسات المكتوبة من قبل الدارسين العرب من جهة وحجم الدراسات المكتوبة من قبل الدارسين الاجانب من جهة اخرى . وبالطبع فان المسألة الكمية لاتحسم هذا الموضوع ، ولذلك ، وبعد مضي ثماني سنوات على ظهور المجلة ، ماهو تقويمكم للمراحل التي قطعتها المجلة في طريق تطوير هذا المنهج .

د. بدوي :

الواقع أن استخدام كلمة منهج ربما يدعو الى اللبس . فلم يكن في ذهن هيئة تحرير المجلة أن يظهر منهج واحد يتبعه الجميع . لقد كان في ذهن المجلة ان تصبح منبرا لدراسات نقدية **للادب العربي** تقوم على أساس منهجي **بمعنى عام** جدا لكلمة منهجي ، **بمعنى انها دراسات لاتقوم على** أساس انطباع وحسب ، وانما تقوم على أساس التحليل **وبالتالي على أساس عقلاني يحاول أن يعبر عن الانطباع بطريقة عقلانية وبالتالي بطريقة منهجية . وبهذا المعنى يمكن القول ان معظم المقالات مكتوبة من هذه الوجهة وتتحقق فيها هذه المنهجية . اما اذا فهمنا من كلمة (منهج) مدرسة معينة ، أو طريقة معينة في فهم الادب العربي : طريقة أيديولوجية ، أو مدرسة بالمعنى الفرنسي الضيق لكلمة مدرسة ، فبالطبع الجواب لا ، لم ننجح ، لاننا في الاصل لم نرد ان يتحقق هذا .**

ع : ماقصدته بكلمة منهج هو طريقة تستند الى اعتبارات ومعايير عامة ومقبولة من قبل عدد كبير من الدارسين العرب وغير العرب ، فانا لم أعن الالتزام بمنهج اجتماعي ، أو نفساني ، أو شكلي ... وانما المسألة هي مسألة مدخل معين يستطيع بواسطته دارس الادب العربي أن يباشر درسه به .

د. بدوي :

الواقع أن الطريقة الوحيدة ، أو المبدأ الوحيد الذي اتفقت عليه هيئة التحرير هو ان يدرس الادب العربي من حيث هو ادب أولا . وبصفة عامة يجد القارئ أن معظم المقالات ــ ان لم تكن جميعها ــ مقالات تدور حول دراسة الادب العربي ، أو نواحي معينة

من الادب العربي من حيث هو أدب ، وليس من حيث هو وثيقة تاريخية او اجتماعية او لغوية . فهذا هو المنهج الوحيد ، وأكثر من هذا لايمكن القول . لان لكل كاتب اشترك في الكتابة منهجه الخاص به ، ولا يوجد أي شيء يربط بين هذه المقالات غير انها تدور حول الادب العربي ، وتحاول دراسة الادب العربي من حيث هو أدب . وهذا الى حد ما شيء جديد في الكتابات الانكليزية او الاوربية عن الادب العربي . فنحن نلاحظ أن الاستشراق بصفة عامة لم يكن له اهتمام جدي بالادب العربي من حيث هو أدب . بل كان يعتبره مجرد اداة للوصول الى المزيد من المعرفة في دراسته التاريخية والاجتماعية واللغوية للحضارة العربية .

● البنيوية والدراسة النصية :

ع : هذا يقودنا الى مسألة طرحها المستشرق الفرنسي المعروف الاستاذ أندريه ميكيل، وهو شيء ألح عليه في محاضراته وأحاديثه التي القاها في دمشق في أيار عام ١٩٧٦ ، وهي ضرورة الالتزام بالنص والنص وحده كبنية لغوية ، والالحاح على القراءة واعادة القراءة لهذا النص ، وهذا بالتالي مادفعه في النهاية الى تبني نوع من المنهج القريب من البنيوية فكيف تنظرون الى مسألة تبني نوع من المنهج الشكلي الملتزم بالنص الادبي كنص ، او محاولة الاستفادة من الدراسات البنيوية الحديثة وتطبيقها على الادب العربي ، وخاصة ان بعضهم يقول ان الادب العربي ـ الادب الكلاسي ـ يولي الناحية اللغوية قسطا كبيرا من العناية ، ويعير الشكل اهتماما كبيرا . أي انهم يدافعون عن مسألة تبني المنهج الشكلي أو تبني نوع من الدراسة النصية البنيوية بكون الادب العربي اقرب الى الشكلية وخاصة الادبالعربي الكلاسي ، وبعبارة أخرى هل الحاح المجلة على دراسة الادب العربي كأدب وليس كأي شيء آخر يسلك السبيل نفسها ؟

د. بدوي :

بالنسبة الى المجلة ليس لها رأي خاص في هذا المجال ، ولكن يمكن أن أعطيك رأيي الخاص . وهو ان كل أدب هو نصوص ، وهذه القضية مفروغ منها في نظري . والواقع اني تعرفت في وقت مبكر على أعمال الناقد الانكليزي،إ، ريتشاردز I. A. Richards الذي كان من أوائل الذين دعوا الى هذه المسالة في العشرينات من هذا القرن ، ووجدت انه من الضروري نقل بعض أعماله الى العربية ، لاني لمست بشكل واضح أن الاهتمام في

دراسة الادب العربي في وطننا العربي كان منصبا على الدراسة العامة : دراسة حياة الشاعر أو دراسة الظروف المحيطة ...

ع : أو مايسمونه عادة بالغرش التاريخي ...

د. بدوي :

بالضبط ، وهو الشيء الذي كان شائعا في اوربا في القرن التاسع عشر ، وليس منصبا على دراسة النصوص . هذا من ناحية . وبالطبع كان من الطبيعي جدا أن يشغل النقاد والكتاب العرب المحدثون في الجزء الاول من هذا القرن بهذه النظرة ، لان من كتب عن التراث العربي — وبالذات الشعر — من المؤلفين والنقاد والعلماء العرب عبر قرون عديدة كان يهتم بالنص فحسب ، والنص وحده ولكن من الناحية اللغوية ، فكان تعليم الشعر الجاهلي في المدارس ينصب على شرح المفردات وعلى النص ، وكان من الطبيعي أن يثور الذين كانوا يريدون شيئا من التجديد على النص وعلى الاهتمام النحوي به ، ويذهبوا الى النقيض الآخر الذي هو البيئة التي يشترك فيها الشاعر وغير الشاعر ، والتي لاتميز الشاعر عن غيره . وبدل أن يهتموا بالنص اهتماما نقديا أو اهتماما بلاغيا — نقديا ، كما حدث في حالة بعض النقاد العرب في القرون الوسطى مثل عبد القاهر الجرجاني ، تركوا النص جانبا واهتموا بالبيئة أو بما يحيط بهذا النص . وانا شخصيا أعتقد بان النص هو الاساس ، ولابد للناقد أي ناقد من أن يبدأ بالنص ومتى مانسي هذا النص اصبح نقده مجرد قضايا عامة اقرب الى التعميمات والمطلقات منها الى الاحكام المقيدة ، وهذا شيء مفروغ منه .

اما الناحية البنوية ، فانا شخصيا اعتقد أن الاهتمام بالنص فيها يمكن ان يعتبر شيئا عظيما ، ولكن للمدرسة ادعاءات كبيرة جدا ، واولها واهمها هو الادعاء بان ماتنتجه هو نقد علمي ، وانا لاافهم ماهو المقصود بالنقد العلمي ، فالنقد الذي يتفق عليه الناس اتفاقا كاملا وتاما هو ليس بنقد في نظري ، لانه أقرب الى علم الرياضة منه الى النقد . قد يشير ناقد الى أن ثمة مفعولا مطلقا هنا ، وآخر هناك ، ولكن هذا يعني أن هناك مفعولين مطلقين ويوجد مليون نص يمكن ان يتحقق فيها مفعولان مطلقان ، ولكل منهما اثر مختلف فالمسالة ليست مسالة ايجاد مجرد نواحي شكلية بحتة وانما هي دلالات الشكل ، وحين ندخل في دلالات الشكل ندخل في صميم العمل النقدي وبالتالي نبعد عن العلم المطلق . ولابد

من الذوق الشخصي والحساسية الشخصية للناقد ، ولن توجد آلة يمكن ان تحل محل هذا الناقد . باختصار انا ضد ادعاءات أو مزاعم المدرسة البنيوية ، ولكن لابد للمرء ان يعترف بانها كمدرسة جديدة اثرت في حساسية القراء والكتاب انفسهم وبالطبع ليس في العالم كله وانما في بعض مناطقه . وليس من الضروري فيما يبدو لي أن تصبح هذه الموضة الفرنسية أو الروسية موضة عالمية ، وقد يكون من المفيد هنا أن نشير الى انه ليس من باب الصدفة أن يكون تطور النقد الشكلي وظهوره في الدول الاشتراكية . والمهم انا شخصيا لا اعتبر نفسي بنيويا ، ومع احترامي لبعض نتاج البنيويين ، فانا لا اعتقد ان مزاعمهم مزاعم يصح لاي شخص على دراية بتاريخ تطور النقد الادبي ـ سواء في اوربا او في العالم ـ ان يقبلها . والحقيقة أن الادعاء بالنقد الموضوعي ادعاء ليس جديدا ، بل هو قديم جدا ، ومن يدرس تاريخ النقد الادبي الاوربي وخاصة في القرن الثامن عشر يدرك ان هناك من حاول ان يقيم مبادىء النقد الادبي على اسس توازي قوانين نيوتن . لكن هذا مفهوم ضيق للنقد . قد تكون له جاذبيته كاي نظرية سهلة واضحة تزعم انها تفسر كل الاشياء . ولكن ماهو معنى نظرية تفسر كل عمل ادبي بانه قائم على الازدواج ، أو اشياء أخرى مشابهة . ان البحث عن ازدواج يصبح آليا ، ثم ماذا ؟ ألف شيء فيه ازدواج ولكن هناك عمل فني واحد ، بينما هناك نسبة ٩ر٩٩٪ عملا فيها ازدواج وليس فيها عمل فني . اذن يبقى العمل الفني عملا مبدعا ، ولذلك لايمكن أن تحل مسائله فقط بالامور العلمية البحتة. فالمناهج العلمية البحتة قد تلقي بعض الضوء على ظواهر في العمل ، ولكن عملية النقد تبدأ عندما يأخذ الناقد بتفسير هذه الظواهر وليس عندما يحصرها . قد تقول لي في هذا البيت يتكرر حرف الباء خمس او ست مرات ، نعم ولكن هذا وصف . وقد يوجد بيت آخر تتحقق فيه هذه الظاهرة ويكون بيتا رديئا . ان عملية الناقد حينما يحاول ان يفسر الظاهرة وليس عندما يحصرها ، حين يحاول تفسير الاثر النفسي لهذه الظاهرة وليس حين يرصدها كشيء موضوعي .

ع : من الاهداف الجانبية للمجلة ـ كما ورد في افتتاحية العدد الاول ـ اثارة بعض النقاشات حول نقاط أدبية معينة ، وهذا ماشرعتم به بالفعل في الاعداد الاولى ، حيث نجد نقاشات تدور حول :

« تأثير القافية الواحدة على الشعر العربي »(١) .

« قصيدة الهلال » لشوقي(٢) .

و « المعري : السلام في الارض » (اللزومية السادسة والعشرون)(٣) .

ولا شك ان محاولة كهذه لحفز نوع من المناقشات تؤدي الى حصيلة أفضل في فهم التراث العربي امر رائع ، لانه تركيز للتفاعل الثقافي ، وبالتالي محاولة لجعله أكثر جدوى ولكن الملاحظ ان هيئة التحرير تخلت عن هذا الامر ولم تثر أي نقاش جديد . هل يعني ذلك تخليكم عن هذه الفكرة ام أنكم وجدتم أنها غير مجدية ؟

د. بدوي :

الحقيقة لا ، فلم يتخذ قرار بالتخلي عن هذه الناحية ، وانما لم تجد صدى عند القراء ، أو لم يسهم بها القراء ، فاقتصرت النقاشات على هيئة التحرير ، وغدت اشبه ماتكون بالاشياء المفتعلة . ومن الطبيعي أن تبدو كذلك اذا ما استمرت هيئة التحرير تتناقش فيما بينها علنا على صفحات المجلة ، وللاسف الشديد لم نستطع تطوير هذه الناحية وقد كان من المفروض ان يساهم القراء في مثل هذه المناقشات ، ولكنهم لم يساهموا .

---

(١) انظر :

«Th effecto fo Monorhyme on Arabic » Poetic Poetic Production»

مجلة الادب العربي المجلد (١) (١٩٧٠)الصفحات (٣ — ١٣)

(٢) انظر : « AL - Hilal » دراسة القصيدة الهلال لشوقي ، مجلد الادب العربي ، المجلد (٢) لعام (١٩٧١) الصفحات(١٢٧ — ١٤٢) .

(٣) انظر : « AL - Maarri : Peace on Earth »

وهي دراسة للزومية السادسة والعشرين للمعري ، مجلة الادب العربي ، المجلد (٤) لعام (١٩٧٣) الصفحات (٥٧ — ٦٨) .

ملاحــق المجلــة :

ع : هنالـك ملحقان للمجلـة : ملحـق يتضمن دراسـات من الادب العربي هـو « Studies in Arabic Literatur » وآخر يعني بالترجمات هو Arabic Translation Series » وبالنسبة الى سلسلة الدراسات نجد انها حتى الآن قد تضمنت خمس دراسات .

١ ــ دراسة عن الشعر العربي في مصر هي
Poetry and the making of modern Egypt
Munh Khuri ل (منح خوري)

٢ ــ دراسة عن النقد القديم مع نصوص مختارة ومترجمة هي
«Arabic Poetics in the Golden Age»
« V. Cantarino » ل (ف كانتراينو)

٣ ــ دراسة عن تجيب محفوظ هي « The Changing rhyithm : »
« a study of Najib Mahfuz,s novels »
« S. Somekh » ل (س. سوميخ)

٤ ــ دراسة عن النقد العربي الحديث هي :
« Four Egyptian Literary Critics »
« David Semah » ل (ديفيد سماح)

٥ ــ دراسة عن الشعر العربي الحديث بين عامي (١٨٠٠ ــ ١٩٧٠) وتهتم بتطور الشكل فيه . وهي :
« Modern Arabic Poetry »
(S. Moreh) ل (س. موريه)

Leiden	1971	(١)
Leiden	1975	(٢)
Leiden	1973	(٣)
Leiden	1974	(٤)
Leiden	1976	(٥)

ويبدو ان وراء هذه الدراسات خطة معينة فهي موزعة توزيعا شبه عادل على جوانب الادب العربي (الحديث على الاقل) . ولكن هل تفكرون في المستقبل في تبني خطة او سياسة معينة في النشر بحيث تستغرق هذه الدراسات معظم جوانب الادب العربي قديمه وحديثه ؟

د. بدوي :

الواقع ـ واقولها بكل أسف ـ انه ليس هناك اية سياسة مرسومة لها ، والسبب في ذلك هو عدم وجود المال ، فنحن تحت رحمة الناشر الذي يمول هذه الدراسات . واحيانا يفرض الناشر على بعض المؤلفين ان ياتوا له بمساعدة مالية لتغطية نفقات الطبع والنشر الباهظة . والحقيقة ان مسؤولية هيئة التحرير تقتصر على الموافقة على صلاحية المادة المنشورة وعلى صاحب الكتاب ان يسعى للحصول على معونة مالية . وهكذا فان عدم وجود ميزانية تغطي الجانب المالي من مشروعنا ـ ونحن نعاني من فقر مدقع من هذه الناحية ـ يحول دون وجود اي سياسة واعية ومخطوطة من طرفنا .

ع : ولذلك نجد ان اغلب هذه الدراسات قد كتبت من قبل المستعربين باستثناء دراسة واحدة للدكتور منح خوري ؛ وهذا فيما اعتقد يخل بالتوازن الذي حاولت المجلة الاخذ بـه .

د. بدوي :

الواقع ان هذا التوازن كان مقصورا على المجلة . اما بالنسبة الى اللاحق فهي تكلف مبالغ طائلة ، وليس لدينا المال ، وبالتالي ليس في مقدورنا ان نتحكم فيما يريده الناشر او فيما لا يريده ، وهذه كما قلت مشكلة كبيرة نعاني منها ، ومن المؤسف ان لا توجد دولة عربية غنية تتولى تمويل المشروع بحيث نستطيع ان نقوم به كما ينبغي . وقد تضحك ان أخبرتك بان تكاليف المشروع الادارية يدفعها افراد هيئة التحرير من جيوبهم الخاصة . وهكذا فالمشروع من الناحية المادية خاسر بالتاكيد . ولكنا مصرون على الاستمرار به لاننا مؤمنون بأهمية ما نقوم به من خدمة تجاه الادب العربي . فلعدم وجود رصيد لدينا نستطيع من خلاله ان نتحكم أكثر بسياسة النشر ، نحن لا نستطيع الا ان نقول للناشر انشر هذه المادة اولا تنشرها . وعلى اي حال ، فان العدد الاخير ـ الذي صدر منذ اسابيع ـ في

سلسلة الدراسات هو من تاليف باحثة عربية هي الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي وهو دراسة مستفيضة عن الشعر العربي الحديث من جزئين عنوانها : (اتجاهات وحركات في الشعر العربي الحديث) . وهكذا فاننا نجد ، من بين ست دراسات نشرت في السلسلة ، ان دراستين قد كتبهما باحثان عربيان . اما فيما يتعلق بمسألة الترجمات فهناك شيء من التوازن لان التكاليف ليست بضخامة تكاليف اصدار سلسلة الدراسات ، ومع ذلك فهناك مشكلة كبرى وهي انه من المحتمل ان تتوقف سلسلة الترجمـــات بسبب عدم وجود الرصيد الكافي .

● الدراسات العليا بين الجامعات الاوربية والجامعات العربية :

ع : اعتقد ان بالامكان الانتقال الى مسالة اخرى تتعلق بالدراسات العليا في الجامعات العربية . ومن المعروف ان الدكتور بدوي له باع طويل في هذا المجال ، فقد سبق له ان درس في جامعة الاسكندرية لفترة ليست بالقصيرة ، وهو على اطلاع كاف على سير الدراسات العليا في المملكة المتحدة ، اضافة الى خبراته التي تجمعت لديه من خلال زياراته العديدة لجامعات الولايات المتحدة أو غيرها . فمن خلال هذه الخبرة المباشرة والطويلة في الاشراف على طلبة الدراسات العليا ما الذي ترونه من الامور الاساسية لنجاحها في الجامعات العربية خاصة ونحن بحاجة ماسة الى هذا النوع من الدراسات في وطننا العربي ؟

د. بدوي :

تقوم الدراسات العليا على عنصرين : اولهما : وجود مكتبة صالحة للبحث العلمي ، اي : مكتبة لا تحتوي على النصوص فقط ، وانما على الدوريات والمراجع اللازمة الاخرى ، ومثل هذه المكتبة ـ وللاسف الشديد ـ لا توجد بسهولة في معظم الجامعات العربيـــة ، ودون هذه المكتبة يصعب بل يستحيل ايجاد اية دراسات عليا بالمعنى الدقيق للكلمة ، أي دراسات تسهم في تطوير المعرفة البشرية . وحين توجد المكتبة يوجد الاساتذة ، لان الاستاذ الكبير الذي يهتم بالبحث العلمي لن يعمل في مكان لا تتوفر فيه وسائل البحث العلمي لفترة طويلة . اذن اهم شيء هو وجود المكتبة لان وجودها سيكون عاملا مهما في استقدام الاساتذة الاكفاء الذين بمقدورهم ان يقوموا بالاشراف على هذه الدراسات .

ع : او الاستفادة من مجموعة كبيرة من الاساتذة العرب الذين يدرّسون في الجامعات الغربية .

د. بدوي :

حين توجد المكتبة والاستاذ المختص سيوجد الطالب . فطالب الدراسات العليا عادة هو الذي يختار استاذه ، فهو يهتم بمشكلة معينة او ناحية معينة من نواحي المعرفة ، وسيعرف ان فلانا هو الرجل العالم المتخصص فيها ، وسيعرف اين يعمل هذا الرجل وسيتقدم اليه بطلب للالتحاق بالمعهد العلمي الذي يعمل فيه .

وبهذا الترتيب : المكتبة

ثم الاستاذ

ثم ياتي الطالب

نستطيع ان ننهض بالدراسات العليا في الوطن العربي .

وناتي الى الطالب . الحقيقة انه لوجود الاعداد الضخمة في الجامعات العربية ، لا يكون مستوى خريج الجامعة العربية على الرغم من امتيازه في مستوى خريج ممتاز من جامعة اوربية كبرى كجامعة اكسفورد . وخذ مثلا طالبا في جامعة اكسفورد ، مثل هذا الطالب يحصل على دروس خصوصية بالاضافة الى المحاضرات العامة التي لا تعتبر اهم شيء في اكسفورد . وهو يحصل على هذه الدروس من اساتذة يعتبرون احيانا من اكبر الاساتذة في بريطانيا بل في العالم . وسبب ذلك هو كون الجامعة جامعة ممتازة وعريقة وتحتفظ بتقاليد خاصة في اختيار اساتذتها وطلابها . اذن طالب السنة الاولى والثانية والثالثة يحصل على دروس خصوصية من استاذ هو احيانا قطب في مادته . مثل هذا الاستاذ يعطي الطالب ساعة من وقته كل أسبوع ، فهو يقابله ساعة كل أسبوع على الاقل، وأحيانا حين يكون الطالب متخصصا في أكثر من مادة فانه يحصل على درسين خصوصيين. فاذن تعليم الكتابة يتم على مستوى الدرجة الاولى ، وحين يبدأ طالب الدراسات العليا دراسته يكون قد تعلم كيف يكتب وبالتالي لم يعد بحاجة الى اشراف اسبوعي من قبل استاذه . وخذ الطالب العربي : كم طالبا عربيا كتب مقالات او بحوثا في مادته ؟ ربما كتب بحثا أو بحثين في سنين دراسته الاربع ولكن ليس اسبوعيا . فكثرة أعداد الطلاب

لايسمح وقت الاستاذ له بان يخصص ساعة لكل منهم ، ولذلك كان الاحتكاك المباشر بالاستاذ قليلا .

ع : اذن ماهو الحل في واقع كواقع الجامعات العربية تجهد فيه الدولة لتأمين التعليم الجامعي لاكبر عدد ممكن من الطلاب ؟

د. بدوي:

لقد اثرت هذه النقطة لابين ان طريقة الاشراف على البحث العلمي والدراسات العليا في جامعة عربية ، لابد ان تختلف عن طريقة الاشراف في جامعة اوربية او امريكية ممتازة حيث يستطيع الكاتب ان يدرس بمفرده . ان طالب الدراسات العليا في الجامعة الغربية بحاجة الى اشراف مباشر أكثر من نظيره الذي هو في جامعة اوربية متقدمة . فاذن تنظم له حلقات بحث ويطلب منه كتابة بحوث ان لم يكن اسبوعيا فعلى الاقل مرة كل اسبوعين، وبهذا تتاح للطالب فرصة الدروس الخصوصية التي هي متاحة في جامعة كجامعة اكسفورد على مستوى الدرجة الجامعية الاولى .

ع : ما رايك في مسألة الاستفادة من طلبة الدراسات العليا في تأمين هذا النوع من الدروس او الاشراف المباشر لطلبة الدراسة الجامعية الاولى .

د . بدوي :

اعتقد ان هذا امر ممكن ولكن في اواخر دراستهم ، وليس في البداية . لان عملية اشراف طلبة الدراسات العليا على طلبة الدرجة الجامعية الاولى في جامعة كجامعةاكسفورد أو كامبريدج قد تكون سهلة ما دام طالب الدراسات العليا قد تم الاشراف عليه حينما كان طالبا في سني الدرجة الجامعية الاولى. أما في الوطن العربي فهذا لم يتوفر للطالب.والحقيقة اننا ينبغي أن نحاول ان نوجد جامعة او تعليما جامعيا بالمعنى الاصيل بعد درجة الاجازة في الوطن العربي ،لاننا لاعتبارات اجتماعية وسياسية واقتصادية لا نستطيع أن نوفر التعليم الجامعي المثالي على مستوى الدرجة الجامعية الاولى ، ولذلك لابد من توفير هذا التعليم على مستوى الدراسات العليا على الاقل . وهذا بالفعل قائم في بعض جامعات الولايات المتحدة الامريكية بسبب هبوط مستوى الدراسة في سني الدرجة الجامعية الاولى ، اذ اصبحت هذه الجامعات تنهج في قسم الدراسات العليا نهج الجامعات العريقة في انكلترا

في سني الدراسة الاولى . وغدا ما هو موجود في الجامعات العريقة على مستوى الاجازة متوفرا لطلاب الدراسات العليا في تلك الجامعات التي تدنى فيها مستوى الدراسة في مرحلة الاجازة .

ع : يعني ذلك ان الثغرة الموجودة في الدراسة الجامعية في مرحلة الاجازة في جامعات الوطن العربي يمكن أن تتدارك عن طريق نوع من الترميم لدراسة الطالب في مرحلة الدراسات العليا ، وذلك بزيادة ساعات الاشراف على الطالب من جهة ، والاحتكاك المباشر مع الاستاذ من جهة أخرى .

د. بدوي :

خاصة وان الاعداد صغيرة ، وبمقدور الاستاذ الجامعي ان يهتم بالطلاب كل على حدة.

● محمد مصطفى بدوي الشاعر :

ع : يبقى فقط سؤال شخصي ، وهو أن المعروف ان الدكتور بدوي شاعر مقل اضافة الى كونه دارسا في الادبين العربي والانكليزي ، وناقدا ، واستاذا جامعيا ، ومحررا . ولكن بعد ديوانه الاول : (رسائل من لندن ١٩٥٦) نرى أن محمد مصطفى بدوي الشاعر قد صمت فيما يبدو ليفسح المجال لبدوي الدارس والناقد ، كما نجد ذلك عند بعض الدارسين ، فما هو السبب في ذلك ؟

د . بدوي :

الحقيقة ان هناك اسبابا عديدة ، اهمها : عدم هبوط الوحي بالشكل العنيف الذي هبط فيه حين كتبت (رسائل من لندن) .

ع : أو مازلت تؤمن بمسألة الوحي في الشعر ؟

د. بدوي :

لاشك ولكن بالمعنى النقدي للكلمة . لان السبب الوحيد في نظري لكتابة الشعر هو أن الانسان لا يستطيع أن يحيا دون كتابته ، فان لم يكن هناك نوع من الالحاح الذي تصبح الحياة دونه شبه مستحيلة فالافضل ان يصمت الانسان ، والحقيقة انني كتبت قصائد اخرى ربما اصدرتها في ديوان جديد بعنوان (اطلال) .

ع : هذا يذكرنا بديوان « ذكريات شباب » للدكتور عبد القادر القط .

د . بدوي :

(اطلال) في الحقيقة سيكون تتمة او اتصالا لتجربة « رسائل من لندن » . والى حد ما تشكل قصائد « رسائل من لندن » تجربة واحدة و « اطلال » تعتبر اتصالا لتجربة رسائل .

والحقيقة أن من الاسباب التي دفعتني الى عدم النشر هو اني لم احظ ـ او لم يحظ ديواني الاول بتقدير كاف ، ولم يلق استجابة كبرى في مصر . والغريب ان الذين اهتموا به كانوا من خارج مصر وفي الخارج اكثر منهم في الداخل .

ع : كما حدث بالنسبة الى ديوان لويس عوض « بلوتولاند » الاول ... والاخير .

د . بدوي :

ربما ولكن من الاشياء الغريبة انه ظهرت مجموعة دراسات للناحية الشكلية في الشعر العربي باللغة الانكليزية، وترجمها مترجمها الى اللغة العربية تحت عنوان «حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث» وكانت هذه الدراسات تحتوي على اقتباسات من ديوان « رسائل من لندن » . وقد حاول المترجم وهو عربي من مصر أن يحصل على نسخة للديوان في المكتبات الكبرى ومنها دار الكتب ، فلم يجد . وبالتالي ترجم الترجمة الى اللغة العربية فظهرت في صورة تختلف عن الاصل .

وهكذا فالاستجابة من ناحية القارىء العربي في مصر كانت غير مشجعة لعدة أسباب منها اني لم اكن انتمي الى فئة معينة ، ومنها اني لم اكن اقيم في القاهرة ، ومنها اني لا اهتم بالموسيقا التقليدية في الشعر . واذكر ان احد النقاد وجد تعبيرا مثل « صورة الصيرورة » تعبيرا غير شاعري فاعترض عليه . وهذا بالطبع ادى الى نوع من الانغلاق على النفس . وحقا انني كشاعر اعتبر الشعر الى حد بعيد عملية تعبير اولا ، ولكن مع ذلك فالانسان بحاجة الى نوع من المشاركة . ومهما كان الشعر تعبيرا ، ومهما كان الشاعر يعتبر شعره تعبيرا عن مشاعره اساسا ، فان عملية التوصيل عملية هامة ، وبالرجوع الى حالتي الشخصية اتضح لي ان عملية التوصيل في الواقع عملية مهمة . وطبعا هناك اعتبارات شخصية بحتة : ظروفي الخاصة ، اضطراري الى العيش خارج الوطن ، انشغالي بالكتابة

عن الادب العربي وعن الشعر العربي بلغة غير اللغة العربية . وربما كان هـذا آخر ما كنت اوده .

ع : هل تفكرون في نشر مجموعة مترجمة من الشعر العربي الحديث ، خاصة وأنكم قد قمتم بترجمـة مجموعة لا بأس بها من هـذا الشعر ، ومن المعروف أن الترجمات قد ظهرت في المجلات المختلفة ولاقت قبولا جيـدا . أو على الاقل لماذا لا تقومون بجمع هذه الاشعار المترجمة في كتاب واصدارها بحيث تغدو رفيقا لكتابكم « مدخل نقدي لدراسة الشعر العربي الحديث » .

د. بدوي :

الواقع ان هذا من ضمن المشروعـات التي انا مهتم بهـا ، ولكن متى سيتم هـذا المشروع ؟ الله أعلم .

ع : هل ثمة مشاريع قادمة تتصل بدراسة الادب العربي ، أو هل سيصدر لكم أي شيء خلال الفترة القريبة القادمة ؟

د. بدوي :

اقوم حاليا بدراسة تتناول تاريخ النقد الادبي الكلاسي عند العرب . لاني اعتقد ان ثمة ضرورة لمثل هذا العمل ، كما اعكف على دراسة بعض الشعر القديم ــ الشعر العباسي. وهذا فيما يتعلق بالادب العربي ، كما طلب مني أن أكتب مقدمة للادب العربي للقارىء العام المثقف في جزئين :

ــ جزء دراسة .

ــ وجزء مختارات .

وانا افكر في تلبية هذا الطلب ، ولكني لم اقرر بعد .

ع : ما نأمله أن تظهر هـذه المشاريع قريبا الى الوجود ، وان تتم عملية التعريف بالادب العربي من قبل العرب انفسـهم . وكما قال اليوت قد يكون من الجميل أن نسمع وجهة نظر الاخرين في ادبنا ، ولكن من الاجمل ان نقدم ادبنا بأنفسـنا . واعتقد أن الدكتور بدوي من أوائل الذين قاموا بهذه المهمة الشاقة عن فهم ودراية وخبرة ومعرفة بالتراثين العربي والاوربي .

★ ★ ★

النقد والحرية

محمد أبو خضور

« النقد والحرية » كتاب جديد للناقد خلدون الشمعة . ويتألف هذا الكتاب من مقدمة وثلاثة أقسام : ١ — حدود في الأدب ، ٢ — حدود في النقد ، ٣ — حدود في الأدب والنقد .. مع ملحق بالمصطلحات النقدية المولدة .

وتطمح هذه الفصول إلى بلورة استجابة نقديةطليعية ومتسقة لمجموعة من التحديات السجالية التي تجابه النقد العربي المعاصر سواء فيما يتصل بحدود الأدب أو فيما يتصل بحدود النقـد الأدبي . ولهذا فإن الكتاب يسعى تصريحاً أوتضميناً إلى سبر مسألتي الحرية الفنية والحرية الاجتماعية على ثلاثة أصعدة متواشجة :

آ — العلاقة بين المبدع والمتلقي

ب — العلاقة بين المُبدع والمبدَع

و — العلاقة بين المُبدَع والمتلقي .

وفي جميع هذه الأبحاث التي استغرقت ٢٧١ صفحة حاول الناقد خلدون الشمعة أن يجعل مركز الثقل منصباً على بلورة المصطلح النقدي العربي ، ولجأ في سبيل ذلك إلى توليد هذا المصطلح حيثما دعت الحاجة إلى ذلك (انظر ص ٢٥٥ إلى ص ٢٦٣) وأفرد لذلك ملحقاً خاصاً .

والنقطة الهامة التي يركز عليها المؤلف هي « أن النقد الأدبي يتميز من جميع الانظمة الفكرية الأخرى المكرسة لدراسة الفنون ، بأنه يلجأ إلى الأداة نفسها التي يعتمدها الفن الأدبي الذي يمثل موضوعه : إنه لغة تتناول بالتمحيص لغة أخرى » ص ٩ ، (والتأكيد من قبلي) .

ولابد قبل التعرض إلى نقاط معينة بحد ذاتها في هذا الكتاب القيم ، من الاشارة إلى النقاط التالية :

١ ـ إن الناقد خلدون بمنهجه النقدي يكاد يبلغ مرتبة التكامل في « النقد والحرية » ويعمق فهمه التجريبي ويؤكد أنه قارئ وهاضم مجد و مجتهد لتراثه القومي الذي يستخدمه في النقد المقارن.

٢ ـ يطرح خلدون في كتابه الجديد فكرة هامة هي فكرة مجتمع العمل الابداعي أو الفني ، هذا المجتمع الذي هو مجتمع آخر غير المجتمع الواقعي بمفهوم علم الاجتماع . بل ويقول خلدون « إن مهمة الناقد أن يتحرى العالم الذي يتميز به الكاتب . أي أن التعرض للمسار الفكري للقاص غيرذي موضوع إذا ماتم بمعزل عن عالمه الفني . فعلاقة الناقد هي إذن علاقة محددة بالعمل

المبــدع الذي أنتجه الفنان وليس حياة الفنان الخاصة أومعتقداته الشخصية » .

٣ ـ يميز الناقد خلدون الشمعة تمييزاً علمياً بين الوهم والخيال. ويقول خلدون إن الوهم في الأدب هو القطب المقابل للخيال . وهذه الدقة الذكية لدى خلدون في التمييز هنا تستند إلى أسس علمية ، ولو أردنا تطبيق منهج علم النفس هنا فإن النتيجة تكون لصالح خلدون ومناداته بين هذين الوضعين فعلم النفس يقول أن الوهم هو حالة لاسوية وهو يندرج تحت الـ Disorders في حين أن الخيال هو من حالات الابداع والخلق ، بل هناك طرق في علم النفس التجريبي وخاصة في فصل التعلم حيث تلحق نظريات الابداع دائماً بهذا الفصل بحثاً خاصاً بالـ Storm – Thinking (١) وبالـ Storm - Imagination (٢)

وحتى عندما يؤكد خلدون أن المخيلة عند الفارابي ينبثق عنها الابداع فإنه يتطابق مع نتائج علم النفس التجريبي في دراسة الابداع ، ذلك أن من خواص المخيلة الابداع . فالمدارس الجديدة في علم النفس وخاصة الاميركية توصلت وبالتجريب إلى أن الابداع يقع في نطاق الاشخاص أصحاب التفكير اللام . طبيعي أن المدارس التقليدية في علم النفس كانت تقسم بين العامل الخاص والعامل العام ولكن في نطاق الذكاء . ولكن المدارس الجديدة تقسم

(١) التقاصف الفكري .
(٢) التقاصف الخيالي .

بين نوعين من التفكير : تفكير ضام ، وتفكير لام . والتفكير اللام يقع في نطاقه الاشخاص المبدعون . والفارابي وابن سينا يقولون بأن التفكير اللام الذي يسمى حالياً التفكير اللام هو الذي تقع فيه المخيلة وفيه الاشخاص المبدعون .

ومن يحب التوسع والاستزادة فعليه بالنظريات الحديثة لأسجود وايزنك وكاتل وباقي علماء المدرسة الاميركية في علم النفس التجريبي .

ويرى الناقد خلدون أن الوهم غير الخيال وهذا صحيح ويقول إن الوهم هو « حالة ميكانيكية تعتمد أضغاث الأحلام أساساً في توليد الصور » أما الخيال فهو خلاق ومبدع ويستمد عناصره من الواقع يركبها تركيباً جديداً . وهذا أيضاً صحيــــح فالوهم أيضاً قد يكون نتاجاً لخداع بصري، وأية عودة إلى فصل PercePtion الادراك في أي كتاب في علم النفس توضح لنا صدق ذلك وواقعيته .

٤ ــ بحثه « مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية » . من ص١٢٧ إلى ص ١٥٠ من البحوث الهامة التي قرأتها في اللغة العربية. ويضع خلدون هنا المقامة والحكايــــة في مكانتهما الحقيقيــــة بين الأجناس الأدبية كما يثبت عبقرية العرب واضافاتهم الشخصية إلى آداب الشعوب الأخرى بعد تمثلهم لهذه الآداب . وكأني بحازم القرطاجني الذي كتب قبل سبعة قرون كتابه المنهاج هو

أول ناقد عربي في الأدب المقارن. وخلدون يسبق اسم حازم بلقب ناقد وهذا موقف أديب . وهناك نقطة ثانية هنا هي كلمة المنهاج . ولنتأمل بعمق المدلول العميق لهذه الكلمة وكم هي السعة الزمنية بين حازم القرطاجني الناقد العربي وبين الفيلسوف الفرنسي ديكارت أو الفيلسوف الألماني كانت ؟ .

والناقد خلدون في كتابه هذا يثبت كيف مزج النقاد العرب القدامى النقد والأدب بالبيان ثم أفادوا من دراسات النقد فائدة جلى انتقلت بهم إلى البحث في مظاهر البيان ومشكلات البلاغة ويستشهد بالحاتمي والجرجاني والأصبهاني وقدامة بن جعفر والصاحب بن عباد والعسكري والآمدي .

. . .

ويقرر خلدون الشمعة في كتابه نقاطاً هامة منها : أن الأدب لايحرك المجتمع بقدراته ، وانما هو في حد ذاته وظيفة جوهرية من وظائفه ، وتعبير عن سريان الحياة فيه . ولهذا فان من المتعذر تصور وظيفة محددة للفن في مجتمع ما . وإن تغير المجتمع وتطوره المستمر إنما يعنيان تغيراً وتطوراً دائماً في وظيفة الفن في ذلك المجتمع .

كما يقرر الناقد خلدون الشمعة أن الديمومة للعمل الفني هي القيمة وليس المنفعة الآنية فالادب فعالية حضارية تبرر نفسها بنفسها ، ذلك أن مقياس المنفعة في الادب يطرح سلسلة من المقارنات والاشكالات التي لايمكن تبريرها بأي حال من الأحوال .

ويتساءل خلدون هل يهجر الكاتب الكلمة إلى الفعل أو يحوّل الكلمة

الى الفعل والاحتفـــاء بلغـــة المباشرة والتقرير ؟ ويستشهـــد خلدون بقول فريدريك انجلز « كلما كانت آراء الكاتب مضمرة في العمل الفني ،كان العمل الفني أفضل» في نطاق الحديث عن المباشرة والخطابية أو الفهم السطحي للواقعية .

وعندما يتناول الشعر فإنه يقول بضرورة التمييز بين نوعين من الفكر في الشعر :

١ ـــالمعنى المقرر Meaning Stated

ـــالمعنى المبدع Meaning Created

ثم يميز بين الفكر النثري والفكر الشعري .

وفي (ص٥٦) يطرح خلدون سؤالا هاماً هو :

« هل الفكر في الشعر يصدر عن الألفاظ أو الكلمات في القصيدة أم أن الألفاظ أو الكلمات في القصيدة هي التي تصدر عن الفكر في الشعر ؟ »

وسؤال خلدون هذا طرح أمامي اجتهادات مدرسة التحليل اللفظي التي يتزعمها أ . أ . ريتشاردز وتلميذه وليم امبسون التي يعرفها خلدون جيداً كما اتضح لي من منهجه واستشهاداته التطبيقية . وللحقيقة أقول أن خلدون الناقد تفهم بعمق آثار المدارس التالية :

١ ـــ مدرسة التحليل اللفظي .

٢ ـــ النقد الأخلاقي .

٣ – النقد النفساني والنقد الاجتماعي

٤ – النقد الجديد .

وإن منهجه يستعير الكثير من هذه المدارس على الصعيد التطبيقي وفي بعض الحـالات يستعير الأسئلة المتعلقة بالعبارة وبالايصال الشعري ويطرحها في نطاق الشكل .

فالسؤال الذي تطرحه مدرسة التحليل اللفظي هل للكلمات في ذاتها صفات أدبية خاصة ؟ .

والسؤال الذي يطرحه الناقد « تيت » عن دور الأفكار في الشعر يطرحه خلدون الذي فهم وتمثل المسألة . وأعترف أنني رجعت إلى معظم المراجـع التي استشهد بها خلدون وهي متوفرة لدى المتتبـع المختص ففوجئت بدقة الاستشهاد ما عدا استشهاده بالمقطع الشعري الوارد في عمل جيمس جويس « صورة الفنان شاباً »فالمصدر النقدي الذي بين يدي يورد المقطع على خلاف ما أورده خلدون من ناحية التكرار فقط . كما أن خلدون تفوته الاشارة عند استشهاده بكتاب (إدموند ويلسون) « الجرح والقوس » بقصة فيلوكتيتس إلى أن جيمس جويس نفسه يستشهد بهذه القصة في روايته « مأتم فينجانز » . والقصة رمز تصور وضع الفنان في مجتمعه ، فكل فنان يحمل بين طواياه جرحاً ، ولكنه يتوصل في نهاية الأمر إلى نوع من المصالحة مع مجتمعه .

كما أنني اختلف مع الناقد خلدون في ترجمته لكلمة Ambiguity بالغموض . وأفضل شخصياً ترجمتها بالابهام. والنقاش حول مدلول

الكلمة لغوياً بالأصل يندرج في فهم القصيدة من حيث الشكل حسب النقاش الذي دار بين ريتشاردز و تلميذه امبسون عندما استنبط امبسون سبعة أنماط من المعاني لسونيت شكسبير « ضياع الروح في متاهة من العار » . فالغموض قد يكون فردياً أما الإبهام فكما يقول امبسون «له مدلول خاص» ، أقصد بذلك أن أي تدرج لفظي مهما يكن بسيطاً يسمح بأرجاع متبادلة ازاء نفس القطعة اللغوية « فالكلمة قد تنطوي على عدة معان يرتبط بعضها ببعض أو معان يحتاج بعضها إلى البعض الآخر كي يكتمل معناها ، أو معان تتحد معاً لتعبر عن علاقة واحدة أو عملية واحدة ، والإبهام قد يعني ترددك في الجزم بأن أحد هذه المعاني هو المعنى المراد » . ويعتبر امبسون أن كلمة (الإبهام) شاملة للقارىء و الكاتب على السواء .

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الدكتور هاني الراهب يرى أن كلمة Ambiguity تقع بين الغموض والإلغاز وذكر لها ترجمة لم أحفظها ، وهي على أي حال تدخل في ميدان النحت اللغوي . ولكن الناقد يوسف اليوسف أقره عليها .

على أي حال هناك اعتراضان يوجهان إلى منهج امبسون المتعلق بالإبهام (أو الغموض) : أما الأول فيقول بأن المعنى في الشعر لا يبهم لأننا ندركه في صور مؤثرات صوتية خالصة . أما المأخذ الثاني فيقول بأن ما يبهم في الشعر هو الجو .

وما دام الناقد خلدون الشمعة يفرد حيزاً للفكر في الشعر في كتابه القيم لا بد لي من الإشارة إلى وجهتي نظر « ريتشاردز » و « تيت » بهذا المجال .

يقول ريتشاردز ما معناه « أنه من الجهل والتزمت أن نقول مثلا أن الشعر يجب أن يتحقق فيه الفكر العميق أو الصوت الرائع أو الصور الواضحة ، فقد يكون الشعر خالياً حتى من مجرد المدلول تقريباً فضلا عن الفكر ويكاد « يكون خالياً من التركيب الحسي (أو الشكلي) ومع ذلك يصل إلى مرتبة لايعلوه فيها أي شعر آخر » .

أما «تيت» فعندما يتحدث عن دور الأفكار في الشعر فانه يقول :

«إن الفكرة لامعنى لها . فليس هناك شيء اسمه الفكرة بدون القصيدة . ومرة أخرى أقول : إن الفكرة لا تسبق قط القصيدة أو تصنعها ، فكل مايسبق القصيدة هو حاجة الشاعر المشعور بها بعمق أو وجهته ، لأن القصيدة هي التي تصنع الفكرة وتخلقها . إن عملية الموت ليست فكرة وإنما هي عملية . ولو كان الأمر بخلاف ذلك لاستطاع أي انسان أن يكون شاعراً ، تماماً مثلما يظن أشخاص كثيرون أنهم شعراء لأن لديهم ما يخالون أنه مشاعر شعرية تجاه الأشياء » (١)

ويقول تيت في مكان آخر (٢) « إن الشعر لا يمنحنا « خبرة انفعالية » ولا « خبرة ذهنية ، بل خبرة شعرية » .

أما بروكس فعندما يناقش مسألة مضمون الشعر فانه يقول(٣) :

« اعتقد أن سؤالنا المبدئي « ماالذي يوصله الشعر ؟ » سؤال رديء

---

(١) مقالة الشعر والمطلق « تيت » مجموعة المقالات . ألن سوالو أنفر ١٩٥٩ .

(٢) مقالات رجعية « تيت »

(٣) بروكس مقالة ماالذي يوصله الشعر ؟

الصياغة . وليس معنى ذلك أن الشعر لا ينقل شيئاً وإنما العكس تماماً : إن القصيدة تنقل الكثير . وتنقله على نحو هو من الثراء وبتعديلات هي من الرهافة إلى الحد الذي نجد معه أن الشيء المنقول يتعرض للأذى والتحريف إذا نحن حاولنا نقله بأي أداة أقل حذقاً من القصيدة نفسها » . أما ريتشاردز فيعطي للشعر مهمة منطقية فيقول : « إن الشعر ينبغي أن « ينظم » أذهاننا لانه على الرغم من أن العلم حق إلا أنه قد أخفق في أن يجلب لنا النظام الذهني » .

ويضيف ريتشاردز فيقول :

« ليس للكلمات في ذاتها صفات أدبية خاصة ، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها أو من طبيعتها أن تبعث على اللذة او عدمها ، ولكن لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقاً للظروف التي توجد فيها » .

وذكرتني ملاحظة الناقدخلدون باشتباك العمل الأدبي مع المفهوم السياسي بأطروحة ريتشاردز في كتابه « أصول النقد الأدبي » الذي يشير إلى إقحام العلم على حقل الأدب .

وينتهي الاثنان«خلدون » و « ريتشاردز» إلى مساهمة بعض الدارسين أو « المنظرين » في عملية النفاق الثقافي بل إن « خلدوناً » يكشف موقف الذين يعارضون تطور النقد العربي باتجاه الاستفادة من مناهج النقد العالمي (ص ٢٤٣) ويطرح قضية تطبيق المناهج العالمية في النقد (ص ٢٤٤) ومدى نجاح هذا التطبيق. وأما الصائحون (كما يقول الناقد خلدون) بوجود أزمة في النقد الأدبي فهم أضيق الناس

صدراً بالنقد عادة (ص ٢٤٥) . ثم يقول في مكان آخر (ص ٢٤٦) « إن الذين يبحثون عن النقد إنما يبحثون عن التقريظ في معظم الحالات » .

وفي بحث « مدخل لدراسة الحركة الأدبية المعاصرة في سورية » يركز خلدون على ادراج مفاهيم مميزة لهذه الحركة في المصطلحات التالية :

ا — التلفيظ Verbalization (ونوافقه على هذه الكلمة شريطة أن لا يفقد اللفظ معناه) فالتعبير لهذه الكلمة يعني أيضاً اللفظي على حساب المعنى) .

ب — الترميز

جـ — التجريد

د — التجريب

هـ — التنميط

ويدرج الناقد الادباء والشعراء والقصاصين في القطر من خلال تلك المفاهيم المميزة التي تبلورها المصطلحات اعلاه . ويقول عند تناوله لمصطلح (التلفيظ) أن « حيدر حيدر يبدو أشد خشونة في محاولته بلورة بلاغة ايقاعية تحيل العالم إلى جسد مصنوع من الفاظ صائتة تصل حداً بعيداً من الكثافة سواء في رؤيته الأولى أو في مجموعتيه القصصيتين (حكايا النورس المهاجر) و (الومض) » ورأيي الشخصي أن حيدر حيدر لو أخذنا بمصطلح خلدون « التلفيظ » هو أقدر من جميع الذين ذكرهم الناقد في بناء جملته من الناحية الإيقاعية ولا توازيه

إلا غادة السمان . بل انني اعتقد أن حيدر يهرب إلى موسيقى الجمل ليعوض عن عمق مضمون الجملة . أما ما يتعلق بالشاعر فايز خضور وملاحظة خلدون حول الاستعادة الاخلاقية لشخصيات تاريخية في شعره ، (« فالرمز هنا كما يقول خلدون لايفسّر وإنما يخضع للتأويل » (ص ١١٣) تثير القضية الخطيرة : هل الأحكام الاخلاقية تعد نقداً أدبياً أم أن الأحكام الأخلاقية هي مجرد دراسات في علم الأخلاق من خلال الأدب ؟ ان الاسقاط التاريخي عند فايز خضور تكاد تكون له جماليته الشفافة وحدة التأثير من خلال الايقاعات الراقصة الرافضة .

إن الترميز عند ممدوح عدوان وعلي كنعان وفايز خضور وعبد الكريم الناعم هو اسقاط تاريخي ،ومخيلة هؤلاء الشعراء تتحرك في الواقع الحاضر ولكنهم من أجل التأثير يعمدون إلى إعادة تجسيد « الموقف الراهن » من خلال استعارة « حدث الماضي » . فالتاريخ عندهم يكتسب صفة الاستمرار والديمومة لاصفة السكون .والخيال لديهم ليس خاصاً بل هو عام ،ملك للضمير الجمعي ، ملك لجماهير الناس وتتفاوت لديهم القدرة على ايصال رؤيتهم ،ولو جازلناأن نطلق صفة على الرمز لديهم لقلنا إن الرمز عند ممدوح عدوان هو رمز متمرد وثائر وأن الرمز عند علي كنعان هو رمز أسيان صارخ الصوت ضد الظلم واللامساواة وعدم التكافؤ . وفي مسرحية « هاملت يستيقظ متأخراً » لممدوح عدوان فإن أبعاد الاسقاط التاريخي تكتسب عمقها الأبعد من خلال الموقف المضاد .

إن التلفيظ عند علي الجندي يصح أكثر ما يصح عنده وذلك لأن الكلمة تكتسب لدى هذا الشاعر بعدها الفلسفي والاجتماعي .

وان سمة التوحد بين الأنا الشعرية والرمز ، اي التوحد بين أنا الشاعر الراهنة والاسقاط التاريخي للرمز ، تعود لعمق واحساس الشاعر بالحدث وصدق انفعاله واحتدام وسيلته التعبيرية .

أما قصة « حروف الجر » لوليد اخلاصي فرأيي أن حرفي الجر « من و إلى » اكتسبا هنا صفة مكانية من خلال عملية التجريد التي اشار اليها الناقد خلدون وبعد أن احتوى الحرفان (بطل القصة) كوجهي رغيف ساخن واستغرق في النوم العميق ، أصبح هناك احتمال توجيه سؤال عن الجاذبية من خلال كلمة احتوى ، أو الدخول في متاهة علم التشريح من خلال كلمة النوم .

وفي الحديث عن التجريب فإنني أؤكد على تقييم الناقد على أن « معظم القصص القصيرة التي يبدو فيها طموح إلى التجريب قد خرج من معطف (زكريا تامر) التعبيري وجعله نمطاً يحتذيه . ولا أعرف كيف نسي الناقد خلدون الشمعة الاستشهاد بقصتين نشرهما زكريا تامر في مجلة المعرفة تحت عنوان «سهرة» و«مغامرتي الأخيرة »

وفي هاتين القصتين يسخر (زكريا تامر) بذكاء شديد من المفهوم السطحي للواقعية . بل إن زكريا يوجه في قصته «مغامرتي الأخيرة » أشد انتقاد لمفهوم اللاهوت الديني فيما يختص بيوم الحساب ومفهوم العدالة من خلال قصة بدأت بالخيال وانتهت بالواقع ونقده .

وبعد إن كتاب «النقد والحرية » منعطف هام وجاد في ميدان النقد الأدبي وهو عمل رصين من شاب وحّد بين معنى الثقافة والعمل .

ولا أستطيع أن أدعي أن هذه العجالة قد ألمت بكل ما قدمه و ما ارتآه الناقد خلدون الشمعة ذلك أن كل صفحة من كتابه تستوجب وتستحق النظر والتمعن ، واقتفاء هذا الدرب الصعب الذي يرتاده .

النقد الأدبي
عنصر فعال في العملية الأدبية

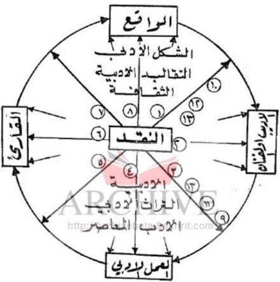
يوري بوريف
ترجمة : نزار عيون السود

١) النقد : وظيفته الاجتماعية ودوره في العملية الادبية

يعتبر النقد الأدبي عنصراً من العناصر الهامة في عملية الخلق الأدبي : وأهميته كبيرة ، متعددة الجوانب .

ويمكننا تصوير العملية الأدبية كسلسلة تتألف من عدة حلقات : « الواقع — الفنان — العمل الأدبي — القارىء — الواقع » .

يتفهم الأديب اوالفنان ، الواقع ويستوعبه ، وتتعزز نتيجة هذا الاستيعاب في العمل الأدبي . يتناول القارىء العمل الأدبي فيتأثر به فكريا وجماليا . وبتأثير من العمل الأدبي يؤثر القارىء (أو المستمع اوالمشاهد) بدوره ، بصورة اجتماعية فاعلة ، في الواقع . (وبالواقع تبدأ وتنتهي سلسلة التفاعيل بين عناصر العملية الأدبية) . أما النقد فيؤثر على جميع حلقات هذه العملية ، وعلى طابع التفاعل بين هذه الحلقات . ويمكن تصوير هذه العملية بيانيا ، على الشكل التالي :



وكل سهم من سهام التأثير يعكس جانبا من جوانب عمل النقد ، ووظيفة من وظائفه ، وميزة من ميزاته .

١ — فالنقد بتأثيره على تفاعل « الواقع — الفنان» يوجه اهتمام الفنان بصورة خاصة ، نحو هذه أوتلك الجوانب من الحياة ، وإلى أفضلية معالجة هذا الموضوع أوذاك . وتتحقق وظيفة النقد هذه بطرح القضايا الاجتماعية الحادة في الاتجاه السياسي — الاجتماعي والفلسفي للعمل النقدي؛ ان هذا الجانب من جوانب النقد يبدو مطلقا في النزعة الاجتماعية

Socilogisme المبتذلة . وهذه النزعة تؤكد تبعية الفنان للواقع وتعززها الى درجة تصل معها الى تأكيد « املاء الواقع » على الفنان السلبي . وفي هذه النزعة ، تحجب مناهج الابداع الاجتماعية (كتأثير الاقتصاد على الفن) جميع مناهج الفن الاخرى (وهذا يبرز على سبيل المثال في ابحاث ودرسات الناقدين ل . غولدمان ، و غ . فيوجين وغيرهما) .

٢ — وبتأثيره على الاديب ، يؤثر النقد على شخصيته الابداعية ، فيخلق لديه رقابة ذاتية ، ورقابة اجتماعية واسعة ، ويصحح نشاط الفنان وعمله باتجاه استيعابه العالم حسب قوانين الجمال . ونتيجة لذلك ، تدخل جوانب ابداعية واجتماعية هامة من جوانب شخصية الاديب أوالفنان في دائرة اهتمام النقد وفي مضمونه أيضا ، بشكل حتمي . وهذه المسألة تغدو في النقد الفرويدي — التراجمي مسألة مطلقة ، ويحصر هذا النقد جميع قضايا الفن في مسائل شخصية الفنان ، ويركز الاهتمام بصورة خاصة ، على أهمية العوامل اللاواعية — والجنسية التي تؤثر ، كما يزعم أنصار هذا الاتجاه في النقد ، تأثيرا حاسما ومقررا على شخصية الفنان . هذا في حين أن النقد الادبي مدعو للعمل على توسيع أفق الفنان الفكري ، وتطوير ابداعه وخلقه الادبي .

والنقد هو شكل فعال من أشكال تأثير الرأي العام على ابداع الكاتب. فرقابة الفنان الذاتية تعتمد الى حد كبير على النقد ، وبدون هذه الرقابة لامجال للحديث عن تطور الكاتب ونموه الابداعي . ومن الخطأ الكبير تأليه بعض الكتاب والادباء واعتبارهم « غير خاضعين للنقد »

و« لايصح نقدهم » .فهذا يؤثر تأثيرا مميتاعلى المصير الابداعي لكثير من الادباء الذين يعيشون ، في حالات كثيرة ، على حساب أهمية أعمالهم السابقة وعظمتها ، أوعلى حساب هيبة مناصبهم العالية . وقد صدق الكاتب السوفييتي الكبير (رسول حمزاتوف) في حديثه حول هذاالموضوع حيث قال : « عندما اعتبروني شاعر داغستان الوطني ، كنت سعدا جدا باقرار الشعب واعترافه بي . الا أن صديقي الناقد أبو طالب قال لي : « أنت بائس يارسول ، ان النقد لن يطالك بعد الآن . » . . . ثمة عدد كبير من الأدباء والشعراء يبقى اليوم دون تقويم ، وبلا دراسة أو نقاش . . . »(٢) .

ان النقد ، من خلال تأثيره على الاديب والفنان، يبرز كمنظم للعملية الادبية .

ويغدو الناقد مبدعا وخلاقا عندما يشمل تحليله الجوانب الشخصية المميزة ، والصفات النموذجية في ابداع الكاتب ، وعندما يرتفع هذا التحليل الى المستوى الفكري . ويخلص الى استنتاجات وتعميمات فلسفية — جمالية هامة . ان وجهة النظر الفكرية لاتزول فحسب ، كحاجز بين القارىء والناقد ، بل على العكس من ذلك ، فهي تحـول عمل الاخير الى واقع في حياة الشعب الروحية .

(١) فصل من كتاب : « علم الجمال » للناقد السوفييتي يوري بوريف . موسكو ١٩٧٥

(٢) الصحيفة الأدبية « ليتيراتور نايا غازيتا » ١٩ كانون ثاني ١٩٧٢ .

٣ — وبتأثيره على عملية خلق الفنان أو الاديب وتطوره، يشمل النقد الادبي بين دفتيه بعض مسائل سيكولوجية الابداع وقضايا فن الكتابة . ويتحول هذا الجانب الى قيمة مطلقة في مذهب النقد الشكلي ؛ الذي يفصل فن الكتابة الادبية عن مهام النقد الاجتماعية ، وقضايا الفن الشكلية عن قضايا مضمونه .

٤ — وبعلاقته المتبادلة مع العمل الادبي ، يتفهم النقد الادبي بنية هذا العمل ويعمل على تعميق وحدة الشكل والمضمون ، كما يؤثر على عملية البحث عن شكل جديد مطابق للمضمون الفني . وتبرز في هذا الجانب من جوانب تحليل العمل الادبي النزعة البنيوية بمظاهرها المتطرفة ، فتجعل منه جانباً مطلقاً وتؤكد على التحليل اللاتاريخي للعمل أي من حيث هو نص مغلق على ذاته ، وغير مرهون بأي شيء خارجي .

ان النقد يبدأ وينتهي بحب الأدب والفن ، يقول الناقد الروسي (فينكلمان) بهذا الخصوص : « لايوجد النقد حيث لايوجد حب للفن وتعلق به . هل تود أن تكون عارفا بالفنون والأدب ؟ اذن حاول أن تحب الفنان والاديب ، وابحث عن الجمال في ابداعه »(٣) .

فكم من الظواهر الادبية العظيمة في تاريخ البشرية ، لم تدخل في نطاق الثقافة العالمية منذ ولادتها ، وبقيت تنتظر الاعتراف بشرعيتها عدة سنوات بل عشرات ومئات من السنين !

---

(٣) الكسندر بوشكين « المؤلفات الكاملة » في عشرة اجزاء ج٧ ص ١٦٠ .

وقد نظهر في العملية الادبية أغوار وهوى لاتسد ، اذا ماكان النقد عاجزاعن صياغةمجموعة من المعايير الواقعية ونقاطعلام للتقويم ،واذا لم يضع المؤلفات والاعمال الادبية المعاصرةفي مواضعها الصحيحةتاريخياً

٥ ــ والنقد الادبي ، بتأثيره على تفاعل « العمل الادبي ــ القارىء » يخلق « مجالا مغناطيسيا » من الرأي العام ، يتحقق فيه وجود العمل الادبي ذاته . ويغدو هذا الجانب مطلقاً لدى أنصار النزعة الظاهراتية ــ (الفينومنولوجية) من نقاد وعلماء جمال ، فهم لايأخذون بعين الاعتبار الطبيعة الديالكتيكية المركبة لوجود العمل الادبي وكينونته كظاهرة ماديةواقعية،وروحية مثاليةفي الوقت نفسه.ويركز الظاهراتيون اهتمامهم على الجانب الروحي من وجود العمل الادبي ويجعلونه مطلقاً ، وحيدا .

وقد طرح الفيلسوف الالماني هوسرل وأتباعه من أنصار النزعة الظاهراتية (الفينومنولوجية) السؤال التالي : أين يكمن العمل الادبي ؟ في قصد الاديب ؟ أم في القصد المتجسد في المخطوط ؟ أم في الكتاب المنشور ؟ أم في الكتاب المقروء ؟ .

ويجيبون عن هذا السؤال بأن العمل الادبي يكمن ، كما يرون ، في الرأي العام الذي يسبق تقبل القارىء لهذا العمل ويحدده ويشترطه .

ولاشك بأنهم قد طرحوا ، بشكل الفينومنولوجيا ، المضلل ، مسألة نظرية هامة(٤) .

وفي سلسلة العملية الأدبية (« الواقع — الأديب — العمل الادبي — القارىء — الواقع ») قدم علم الجمال الماركسي الكثير من أجل فهم حلقاتها الاولى ، وبفضل النظرية الماركسية في الادب ، التي صاغت تلك المعايير مثل الروح الفكرية العقائدية ، والمنهج ، والالتزام ، والروح الشعبية ، والنمطية والواقعية ، وغيرها ، ندرك جيدا الطريق الممتدة من المادة الحياتية الى العمل الادبي . غير أنه ، ثمة حلقات هامة من حلقات العملية الادبية وهي « العمل الادبي — القارىء » مازالت بحاجة الى المزيد من الدراسة والبحث . وفي هذه الحلقة بالذات يلعب النقد دورا خاصا. فهو (أي النقد) يكون رأيا عاما حول العمل الادبي، ويلقي ضوءا ، ينظر القارىء من خلاله الى هذا العمل .

لقد فضل ملك النمسا (جوزيف الثاني) مؤلفات انتونيو ساليري (الموسيقي الأبطالي) على موسيقى موتسارت . فقد كان يعتقد ان موسيقا موتسارت « أجمل من أن تدركها آذاننا » و « صعبة جدا بالنسبة للغناء » .

وفي نهاية السنوات العشر الاولى من القرن العشرين أجري بحث من أوائل البحوث السوسيولوجية حول التذوق الادبي العام . وعلى أساس

(٤) أن انصار النزعة الظاهراتية Phenoménologie لا يأخذون بعين الاعتبار ديالكتيك المادي والفيزيائي ، والمثالي والروحي في وجود العمل الأدبي وكينونته ذاتها ، ويجعلون من جانبه الروحي قيمة مطلقة . والنزعة الظاهراتية بالأصل هي دراسة الظاهرات كما تبدو بصرف النظر عما وراءها من حقائق ، أي بشكلها الصرف .

معطيات استمارات القراء التي تضمنها هذا البحث ثم تصنيف الشعراء المعاصرين آنذاك الى درجات وقد احتل المركز الاول شعراء ثانويون مثل (بالمونت) و (سيفيويانين) أما بلوك وماياكوفسكي فقد وردا في المركز التاسع والثاني عشر .

ولازلنا نذكر ان فيلم « طرزان » قد فاق بمردوده ، أي من حيث شباك التذاكر ، فيلما من أفضل افلام السينما العالمية وهو « المدرعة بوتيومكين » .

نذكرهنا ، هذه الوقائع جنبا الى جنب لانه لم يتوفر ذلك الناقد، مثل الناقد الروسي الكبير «بيلينسكي »، ليؤثر على الملك جوزيف الثاني ، وعلى معجبي الشاعر (بالمونت) ، ومشاهدي أفلام « طرزان » .

ان الهام الفنان أو الاديب قد يغدو مفقودا ، وضائعا بالنسبة للعصر الراهن اذا لم يكن النقد على مستوى العصر .

ان النقد الادبي ، بتأثيره على العلاقة بين « العمل الادبي — القارىء » يساعد على « القراءة » اليقظة ، وعلى تفسير العمل الادبي ، الذي يبرز أمام وعي الجمهور في ضوء هذه التفسيرات والتأويلات . يقول الكاتب الشهير (ألكسي تولستوي) بهذا الخصوص : « أن مهمة النقد قريبة من مهمة المخرج ، عندما يتناول المخطوطة ، ويكتشف الطاقة الكامنة فيها بين الاسطر ، ويجسدها على المسرح أمام الجمهور في شخصيات معينة (١) » .

(١) الكسي تولستوي « المؤلفات الكاملة » ج ٣ موسكو ١٩٥٢ ص ٣٢١ .

٦ – وللنقد تأثير تربوي كبير على القارىء ، فهو يكوّن لديه الاذواق والاتجاهات الادبية والفنية . وبهذا تشكل النظرة الاخلاقية والجمالية الى الظواهر الادبية جانبا هاما من جوانب النقد الادبي . الا أن هذه الناحية تغدو مطلقة لدى نظريات النخبة ، الجمالية (مثل نظرية « الفن للفن ») والنقد المسترشد بهذه النظريات .

واكبر دليل على أهمية مسألة العلاقات المتبادلة بين الادب والنقد والجمهور في العملية الادبية العالمية أن « ايونسكو » ممثل مسرح العبث ، على سبيل المثال ، قد كرس مسرحيته « تجربة علمية أو حرباء الراعي » لمسائل النقد الادبي والجمال .

يتحدث (ايونسكو) في هذه المسرحية على طريقة انصار النزعة الظاهراتية عن دور الرأي العام والنقد ، وعرض العمل الأدبي ، وصفات هذا العمل وميزاته الحقيقية التي تبقى خارج التقويم والاهتمام . وهذا نموذج للمناقشة التي تدور بين ثلاثة نقاد أغبياء ، غير موهوبين ، حيث يكمل كل منهم الآخر . ورد في مسرحية (ايونسكو) المذكورة أعلاه :

برتولوميوس الثالث : ليثبت الكاتب ذلك بعمله الادبي .

برتولوميوس الاول : لابالطبع ، لن يثبت ذلك بعمله .

برتولوميوس الثاني : ان عمله الادبي ليس موضع بحث هنا .

برتولوميوس الاول : القضية قضية مبدأ .

برتولوميوس الثاني : أي ، وبعبارة أخرى ، رأيهم بعمله الادبي .

برتولوميوس الاول : لان العمل الادبي بحد ذاته

برتولوميوس الثاني : غير ذي شأن .

برتولوميوس الاول : المهم في الأمر رأيهم في هذا الكاتب .
برتولوميوس الثاني : وما يتحدثون عنه .
برتولوميوس الاول : وكيف سيفسر عمله الادبي .
برتولوميوس الثاني : وكيف سيكون وقعه . . .
برتولوميوس الاول : كيف سيكون وقعه في نفوس الجمهور . »

ان من المهم جدا ان ندرك ، ونفهم بصورة عملية ، آلية النقد وطبيعته ، وطابعه ، ومدى تأثيره على جمهور القراء . ومن أجل الوصول الى ذلك ، لابد من مجموعة كاملة من الدراسات والابحاث السوسيولوجية تعتمد على الطريقة العملية الصحيحة .

كان كارل ماركس يؤكد بأنه من أجل ان يتمتع المرء بالجمال ، عليه أن يكون مثقفاً ثقافة أدبية وفنية . ولا يقتصر عمل الناقد على تحليل المؤلفات والاعمال الادبية والمقولات الواردة فيها وشرحها وتأويلها ولا على عرض الصور والشخصيات ، الموجه لتأثير العمل الادبي ، التربوي والجمالي ، بل ويشتمل أيضا على عمل غير بسيط في « التربية الادبية والفنية » للجمهور ، تلك التربية التي تسمح لوظيفة الفن ، من حيث هو متعة ، أن تتحقق بصورة أكمل ، وللقارىء بأن يعيش بلذة أكبر جمال الابداع الادبي والفني . وبسبب ترابط هذين الجانبين من العمل الادبي فلاصحة ، ولا أساس لمدخل النقد السطحي التلخيصي من الأدب ، ذلك المدخل الذي يتناول الموضوع والافكار والمضمون بصورة مجزأة ، ويفصلها عن البنية واللغة والشكل .

وقد صدق رسول حمزاتوف في قوله بأن « الناقد مثل الشاعر

عليه أن يكتب ، على طريقته الخاصة ، « رسالة مفتوحة » ، وهي رسالة موجهة الى الجميع » (١) .

٧ — ان النقد الادبي ، اعتمادا منه على السوسيولوجية الموضوعية ، يكشف تأثير الابداع الادبي على طابع واتجاه اقتحام القارىء النشيط لمداخل الحياة وأسوارها ، وبالاضافة الى ذلك ، فالنقد بتفسيره العمل الادبي وباستنتاجاته وتقويماته وأحكامه الاجتماعية المباشرة قادر على التأثير بصورة مباشرة ، على وعي القارىء ونشاطه الاجتماعي . وقد اشار دوستويفسكي الى ميزة النقد هذه ، حيث أكد بأن على أي ناقد أن يكون كاتبا اجتماعيا ، لا من حيث حيازته وامتلاكه لقناعات ثابتة فحسب ، بل ومن حيث قدرته على وضعها موضع التنفيذ أيضا . وهذه القدرة بالذات ، على تحويل الافكار والقناعات الى حقيقة واقعة هي الجوهر الرئيسي لاي كاتب اجتماعي .

ان من وظائف النقد الهامة : اخراج العمل الادبي والفني الى مسرح الحياة الاجتماعية ، وادخاله في سياق الصراع الاجتماعي . ومن هنا تنبع أهمية البداية الاجتماعية وروح المواطنة بالنسبة للناقد .

٨ — ويتفاعل النقد بصورة مباشرة مع الواقع ، وهو قادر على مد الواقع بتحليل وتقويم مباشرين للعمل الادبي ومن هذه الناحية ، يعتبر النقد الادبي شكلا من أشكال التحليل الاجتماعي للفرد والمجتمع .

والى جانب ذلك يجري النقد مقابلات ومقارنات مباشرة بين العمل

(١) الصحيفة الأدبية » لتير اتورنايا غازيتا » ١٩ كانون الثاني ١٩٧٢ .

الادبي والواقع . وهذا يحتم على الناقد أن يكون عارفا بالحياة بحيث لاتقل معرفته عن معرفة الكاتب بهـا . وعندها يستطيع الناقد تحليل الصدق الادبي في هذا العمل أو ذاك ، والكشف عن ملاءمة الكاتب (أو عدم ملاءمته) للقارىء المعاصر ومتطلباته ، وكذلك الكشف عن نمط القارىء ، وتلك الفئة من الجمهور التي يناسبها هذا العمل الادبي ، وتلك الفئة أو الطبقة الاجتماعية التي يعبر هذا الكاتب أو الفنان عن مصالحها . وقد عالج لينين هذه المسألة في مقالاته الشهيرة حول ليون تولستوي .

وبالاضافة الى هذا المخطط الافقي للعملية الادبية ، التي تحدثنا فيما سبق عن حلقاتها ، ثمة خط « عمودي » تاريخي لهذه العملية . وبعبارة أخرى ان الواقع ، والاديب ، والعمل الادبي ، والقارىء ، يتواجدون ويتفاعلون ، فيما بينهم ، وهم خاضعون لتأثير مباشر من التقاليد الادبية والثقافة الادبية .

ان طابع واتجاه تأثير التقاليد الادبية والتراث الادبي ، والثقافة الادبية السالفة كلها سواء على القارىء أو الكاتب أو العمل الادبي على هذا التأثير أو ذاك من تأثيرات النقد الادبي ، الذي يؤثر على تفاعل جميع عناصر هذه المجموعة . فالنقد الادبي يساعد الفنان أو الاديب على تحديد موقفه بالنسبة

٩ — للادب المعاصر واتجاهاته وتياراته ، وبالنسبة ١٠ — للشكل الادبي المعاصر ، وكذلك بالنسبة ١١ — للتراث و ١٢ التقاليد الادبية ، وبالنسبة ١٣ — للثقافة الادبية ككل .

تخضع الظواهر الادبية لمحك النقد ، ولمحك علم الادب (أو علم الفن) . وليست هناك أية حدود صارمة تفصل بين هاتين الصيغتين من

من صيغ ادراك الادب . فهما تتفاعلان فيما بينهما . وليس صدفة أن يبرز المؤلف نفسه ناقدا أحياناً ، واستاذا في الأدب أحيانا اخرى . وعلى الرغم من خطأ المعارضة الصارمة بين هاتين الظاهرتين ، ثمة اختلافات تميز النقد عن علم الأدب . ويقدم لنا جدول المقارنة التالي تصورا مفيدا عن هذه الاختلافات وعن الخواص المميزة لكل من النقد الادبي وعلم الادب .

	علم الأدب	النقد الأدبـــي
١	مجال للتفكير العلمي	مجال يجمع بين التفكير العلمي ، والأدبي الفني . « النقد هو علم كشف الجمال والنقائص في مؤلفات الأدب والفن » (بوشكين) « النقد هو فن الحكم على أعمال الأدب والفن » (ستراخينسكي) .
٢	علم الأدب يبحث في الظواهر الثابتة الراسخة ذات القيمة الايجابية ، ويبين العوامل التي تحدد تاريخياً ، تطور الثقافة الأدبية للبشرية . ويعالج العملية الأدبية من خلال عناصرها الرئيسية .	يبحث في المسيل كله في العملية الأدبية المعاصره كلها . ويبرز القيم الايجابية ضمن هذه العملية .
٣	يحلل ما أخضع للتقويم	يقوم ما أخضع للتحليل
٤	يعالج العملية الأدبية بالارتباط مع ظواهرها . ويركز الاهتمام على العملية الأدبية .	يعالج حلقات العملية الأدبية بالارتباط مع العملية ، ومن حيث صلاتها بها . يركز الاهتمام على العمل الأدبي الواحد .
٥	الميل إلى الاكاديمية والنظرة المدرسية. الارتباط بالواقع بعيد وغير مباشر.	الميل إلى الجوانب الملحة المعاصرة ، والنظرة الاجتماعية . الارتباط بالواقع دقيق ومباشر .

ولايصح اعتبار الاختلافات القائمة بين علم الادب والنقد الادبي اختلافات مطلقة ، فالحدود بينهما متحركة ، مرنة ، شفافة . ومع ذلك، فان الخواص المميزة لكل من هذين الجانبين من جوانب ادراك الفن ، تؤثر في الاتجاهات ، وفي تركيز الاهتمام على هذه الناحية أو تلك .

٢ — النقد — جمالية متحركة (حول منهجية النقد) !

يجب على النقد الادبي الفني أن يجمع بين دقة التقويمات الفكرية ، وعمق التحليل الاجتماعي وبين المعايير الجمالية الدقيقة والموقف المحترس من الموهبة والابداع الادبي .

ان المستوى الفكري — الفلسفي للنقد ، واماكاناته التحليلية — التعميمية ، وفاعلية تأثيره على القارىء وعلى العملية الادبية ، وقدرته الادبية — الفنية . . . — هذه العوامل كلها ذات علاقة وثيقة وارتباط مباشر بالاستعداد النظري للنقد ، وبأسسه المنهجية ومدى اكتمالها و تطورها . وتشكل مجموعة المقولات الجمالية ، تلك المجموعة المتشعبة ، والمرنة ديالكتيكيا ، الاساس المنهجي للنقد وعلم الادب . ولم تتوصل المطارحات الادبيةالعديدة ،التي ظهرتعلى صفحات المجلات والصحف ، إلى قرارات نقدية ادبية مقنعة ، لان النقد لم يستطع الارتكاز على أسس وقواعد نظرية جذرية .

وها هو (ايونسكو) — الكاتب المسرحي الفرنسي في مسرحيته « تجربة علمية أو حرباء الراعي » (وايونسكو هوكاتب المسرحيةوشخص من شخوصها في الوقت نفسه) يشرع بالتفكير في دور الناقد . ويطرحفي البداية ، جملة من الافكار الهامة والصحيحة . وينبذ الكاتب بحق النقاد

غير المؤهلين ، وغير الموهوبين ، غير انه ينتقل تدريجياً ، إلى فكرة باطلة مفادها انكار امكانات النقد ، ورفض أي تدخل أو « اشراف » على حد تعبيره ، من قبل النقد ، على العملية الادبية .

يقول ايونسكو : « انني آلوم هؤلاء العلماء على اكتشافهم للحقائق المبدئية ، تلك الحقائق المبدئية التي كسوها بلغة مبهمة ، فغدت حقائق مبدئية لا مجال للشك فيها . غير أن هذه الحقائق قد تكون موضع جدال ، مثلها مثل غيرها من الحقائق البسيطة . وهي خطرة عندما يحولونها إلى عقيدة دوغمائية ، ثابتة مقدسة ، وعندما ينكر العلماء والنقاد ، باسم هذه العقيدة ، التصورات الاخرى المختلفة ، فيحاولون توجيه البداية الابداعية وبالتالي اغتصابها . ان على النقد أن يكون موضوعيا وليس معيارياً Normative أبداً » .

صحيح أن على النقد أن يكون موضوعيا وليس معياريا . غير أن مسألة « المعايير » ليست وحيدة المدلول ، كما يتصور إيونسكو . فعندما يستخلص الناقد أو الباحث من العملية الادبية نفسها ، قانون تطور الفن (مثل مبدأ الالتزام في الفن) ، فان هذا القانون يغدو معيارا ، لايمكن للفنان أن يبدع بدونه أو خارج نطاقه . ومن ناحية أخرى ، فان نفي التدخل « غير المؤهل » ، و « الاندفاع والارتداد » ذات اليمين وذات اليسار من جانب النقد ، يتحول عند إيونسكو إلى نفي امكانية التأثير الفكري للنقد على العملية الادبية .

يقول (ايونسكو) : « ان على النقاد انفسهم ان يتعلموا ، لا أن يتسيّروا ويوجهوا ، لان الفنان أو الاديب المبدع وحده ، يعتبر الشاهد

الحقيقي على عصره . فهو يكتشف عصره في ذاته ، وهو وحده فقط يعبر عنه بحرية ، بطريقة خفية ما . ان أي ارغام ، وأي اشراف يشوه هذه الشهادة (وهذا ما اثبته تاريخ الادب بصورة قاطعة) ، ويزورها ،دافعاً الفنان في هذا الاتجاه (يمينا) أو ذاك (يسارا) . وحتى اذا ما حق للناقد أن يكون حكما وقاضيا فلا يستطيع أن يحكم إلا انطلاقا من القوانين التي خلقها الاديب ، ومن أسلوبه وخاصياته التي تميزه . لا يصح زرع الكيمياء في الموسيقا ، ولا يصح نقد علم الاحياء من مواقع الرسم أو فن العمارة . كما لا يخضع علم الفلك لمعيار الاقتصاد السياسي أو علم الاجتماع . اذا ما رغب القائلون باعادة التعميد Anabaptiste على سبيل المثال ،في أن يروا في المسرحية انعكاساً مسرحياً لقناعاتهم فهذا حق لهم ،ولا اعتراض على ذلك . أما اذا ادعوا ، أو حاولوا اخضاع الجميع لعقيدتهم وتوجيهاتهم والاشراف علينا فسأقف معارضا » .

ويختتم إيونسكو احكامه ومسرحيته العبثية على الشكل التالي : يلاحظ الكاتب فجأة ، أن انكاره للنقاد المتطفلين ، غير المؤهلين قد تحول إلى نفي للنقد عامة . هذا في حين أنه هو نفسه ،في حواره الداخلي الختامي يبرز كناقد ، وبالتالي فان حواره كله يصبح لاغيا . ويلاحظ بحق ، أحد النقاد الذين « وبخهم » إيونسكو : « انك تعترض على التعليمات والارشادات وأنت نفسك قد قررت أن تلقننا درسا » .

ان النظرية المطابقة للنقد ، والنقد المسلح بالنظرية والمرتفع إلى المستوى الفكري — هذه هي منظومة التفاعلات الخلاقة المبدعة المعاصرة بين علم الجمال والنقد . وبالطبع ، من التزمت غير المعقول ، أن نطلب من جميع ألوان النقد وأنواعه الانطلاقات النظرية . فالعرض النقدي ، أو اللمحة

النقدية ، على سبيل المثال ، لها حدودها وامكاناتها . ولكن ، من المدمر للعملية الادبية كلها ، أن يسيطر المستوى الوصفي للعرض النقدي على النقد عامة . ومن ناحية أخرى ، ليست هناك أية أسس تدعونا لنبذ الاعمال الجمالية الصرفة ، « المنسلخة » أحياناً ، عن الوقائع المعينة والمرتفعة فوقها ، والتي تحوي مادة فنية معينة ، ولكن بشكل نظري « مجرد » . ان للنظرية مجالها وخاصياتها ، وقد تحولها الجهود المهدورة من أجل الحط منها وجعلها « أرضية » ، إلى نزعة تجريبية ، ومنحى وصفي . ولكن ، ومع احترام خصوصيات النظرية السامية ، فمن المهم أن تعطي هذه النظرية أفكارا شاملة محددة ، لا تجريدات فارغة ، ومن المهم أيضاً أن تستخلص الاستنتاجات المنهجية من التصاميم والتراكيب النظرية كي ترتبط بالعملية الادبية الواقعية ، وبالنقد الادبي كجزء لايتجزأ من هذه العملية .

ان الثراء النظري للنقد هو ضمان لنفوذه الفعال والخلاق إلى العملية الادبية .

لقد أكد الشاعر الكبير (ألكسندر بوشكين) أهمية المدخل العلمي الثابت للنقد الادبي إلى الظواهر الادبية حيث قال : « ان النقص الرئيسي ، في عصرنا ، الذي يبرز في جميع المؤلفات العلمية ، هو غياب العمل . ومن النادر جدا ان يقوم النقد بالاشارة إلى ثمار الدراسات الطويلة والابحاث المثابرة . فماذا ينتج عن ذلك ؟ اضطر « علماؤنا » إلى استبدال المناقب الهامة الجوهرية باحتيالات أكثر أو أقل نجاحا : كالتنديد بالسابقين ، وطرافة الآراء وجدتها ، وتكييف المفاهيم الدارجة مع المواد المعروفة منذ زمن بعيد وما شابه ذلك . ان مثل هذه الوسائل (التي يمكننا أن ندعوها دجلا وشعوذة إلى حد ما) لا تدفع العلم إلى الامام ولا خطوة واحدة ،

وتزرع بذور الشك والنفي في عقول غير الناضجين والضعفاء ، وتحزن الناس العلماء حقا ، أصحاب الفكر السديد » (١) . ان كلمات بوشكين هذه لا زالت حتى الآن ، تحتفظ بأهميتها وصحتها .

لقد نوه بوشكين بأن من واجب النقد الاعتماد على المعارف الجمالية، والادبية التاريخية ، والفهم الدقيق للعملية الادبية المعاصرة فقال : « النقد هو علم الكشف عن الجمال والعيوب في مؤلفات الادب والفن . وهو علم قائم على المعرفة الكاملة للقواعد التي يسترشد بها الفنان أو الكاتب في اعماله وعلى الدراسة العميقة للنماذج والعينات ، والملاحظة الفعالة للظواهر الرائعة المعاصرة » (٢) .

وقد وجدت أفكار بوشكين هذه استمرارها وتطورها النظري في عبارة الناقد الكبير بيلينسكي : « النقد هو قوة متحركة ، هو جمالية فاعلة» ومن أجل تحويل هذا المبدأ العظيم إلى حقيقة واقعة ، لابد من تعميق صلة النقد بعلم الجمال ، وتطوير الجوانب النظرية العامة ، والمنهجية، والتطبيقية في علم الجمال مع ضرورة استيعاب النقاد لما أنجز في هذه المجالات .

ان « النقد الجديد » الانكليزي ، (الذي يمثله إيليوت ، وريتشاردس ، وغيرهما) ، قد طرح مبدأ القراءة « اليقظة » و « المطالعة المتمعنة » . ويتحول هذا المبدأ ، في الواقع ، إلى قراءة ذاتية لمؤلفات من يرغبه الناقد. كما يتحول الادب إلى مادة أولية للنقد .

أما النقد الادبي الاشتراكي فقد وضع مبدأ جديدا ، صاغه الناقد

(١) الكسندر بوشكين « المؤلفات الكاملة » في عشرة اجزاء ج ٧ ص ٤٤٦ . موسكو
(٢) المصدر نفسه ص ١٥٩ .

السوفييتي السمر قندي (زونديلو فيتش) ، وهو مبدأ التحليل المجهري للعمل الادبي Microanalyse . ويدل المثال التالي على فعالية هذا المبدأ ونجاعته : « اكتشف زونديلوفيتش بواسطة التحليل المجهري (دون أية مواد أرشيفية أو تاريخية أدبية اطلاقا) أن ثمة مخالفة للمنطق الادبي وخرقا له في خاتمة رواية دوستويفسكي الشهيرة « الجريمة والعقاب » . وأن هذا الخرق للمنطق الادبي ليس إلا نتيجة لتدخل الناشر وشطبه لبعض العبارات . وبعد مرور فترة من الزمن ، أثبت الباحث الادبي (ف . كير بوتين) بصورة دامغة ، وبالاعتماد على تحليل رسائل دوستويفسكي ووثائقه وأرشيفه ، ان الناشرين قد أجروا ، بالفعل ، عددا من الاختصارات والتشطيب والتغيير في خاتمة الرواية الرائعة » .

وقد أنجزت أعمال وأبحاث كثيرة في علم الجمال والادب الماركسيين (مقالات وكتب علماء الجمال والنقاد الادبيين مثل : باراباش ، نوفيكوف ، تشرنوتسان ، ياكيمينو ، مياستيكوف ، بارخومنكو ، لوميدزه وغيرهم) ، حول تأكيد وتعميق البحث النظري لتلك المقولات الجمالية كالالتزام ، والروح الشعبية ، والنزعة الفكرية ، والقومية ، والاممية ، ودراستها دراسة علمية . وكان لقضية « التقدم في الادب » التي صاغها الناقد (خرابشنكو) ، وموضوع « القيمة الاجتماعية للفن والادب » الذي يشغل حيزا كبيرا في أعمال الناقد (يغوروف) — كان لهما أهمية كبرى في فهم العملية الادبية العالمية ، ودراسة الادب العالمي كظاهرة في الحياة الروحية للبشرية .

ولعبت دورا كبيرا في فهم العمليات الادبية المعاصرة المتشبعة ، أبحاث

الناقد السوفييتي الشهير بوريس سوتشكوف حول « المصائر التاريخية للواقعية » . كما كان لكتاب الناقد (بولياكوف) : « شعر الفكر النقدي » الذي طرح مسائل النقد المختلفة ، أهمية منهجية كبيرة في تطوير النقد الادبي الاشتراكي .

يسخر إيونسكو في مسرحيته « تجربة علمية أو حرباء الراعي » من فظاظة النقد ، ومن طموحه إلى البساطة المسطحة ، كما يسخر من تبحر النقاد المزيف وعلميتهم الكاذبة ، ويتجادل ايونسكو في مسرحيته المذكورة مع نقاد توائم ، صم عن الفن والحياة ، على النحو التالي :

« برتولوميوس الثاني : (موجها الحديث لبرتولوميوس الاول والثالث) :لا تتناقشا أمامه . . . (يشير إلى إيونسكو) أنكما تقضيان على هيبتي العلمية .

قبل كل شيء ، أرجوكما أن لا تنسيا ! يجب فضحه أولاً ، ومن ثم تغطيته واحتواءه .

إيونسكو : (وقد تجرأ قليلا) أيها السادة ، أليس من الممكن أن يكون المسرح مجرد عرض تمثيلي ،تتوفر فيه وحدة المكان والزمان والفعل..

برتولوميوس الثاني : (مخاطبا برتولوميوس الاول والثالث) هل رأيتما ، كيف يستغل خلافاتنا !

برتولوميوس الاول : (مخاطباً ايونسكو) : من اين لك هذا الرأي

إيونسكو : هذا هو اعتقادي ، وعلاوة على ذلك ، فقد اكد ارسطو هذا الرأي

برتولوميوس الاول : ارسطو ! وما علاقة ارسطو بذلك . . .

برتولوميوس الثاني : ثم ان ارسطو ليس اول من قال بهذا الرأي .
برتولوميوس الاول : (مخاطبا إيونسكو) : هل تعرف أول من قال هذه العبارة ؟ قبل أرسطو بكثير ؟

برتولوميوس الثاني : اجل . . . أجل قبل أرسطو بكثير !
إيونسكو : لاأعرف من قالها قبل أرسطو .
برتولوميوس الاول : انه أداموف(١) .
برتولوميوس الثاني : أجل آداموف . . المحترم .
إيونسكو : هكذا اذن ، قبل أرسطو بكثير ؟
برتولوميوس الثاني : بلا شك .
برتولوميوس الثالث : أجل بالضبط . لقد قالها آداموف قبل أرسطو بزمن طويل .
برتولوميوس الثاني : أما أرسطو فقد كرر هذه الفكرة بكلمات أخرى وتعابير أخرى .
برتولوميوس الاول : غير أن آداموف اعترف بخطأه فيما بعد .
برتولوميوس الثالث : وكذلك أرسطو . » .

أن أبطال إيونسكو المضحكين ، هم نقاد وقحون ، جهلة بالطبع والجهل ليس حجة في النقاش . فمنهج التحليل النقدي يجب أن يعتمد على أسس نظرية جدية .

وقد بدأت تلك المقولة مثل المفهوم الادبي Conseption Littéraire ، تلعب دورا كبيرا في التحليل النقدي الادبي المعاصر

(١) آداموف : آرتور آداموف كاتب مسرحي فرنسي معاصر ولد سنة ١٩٠٨ .

وكان (لوكاتش) و (غريب) وغيرهما من أنصار التحليل الاجتماعي الفلسفي للفن ، قد صاغوا جوانب هامة من هذا المنهج في الثلاثينات ، بالرغم من أنهم طرقوها وصاغوها من جانب واحد . فبحصرهم العمل الادبي في مضمونه ، وبقصرهم هذا المضمون على معادلة الاجتماعي — الفلسفي ، والمعادل بدوره على « القوة الاجتماعية » المعينة ، فقد بسط أنصار هذا المنهج الى حد كبير ، طبيعة الظاهرة الادبية ، ومبادىء التحليل النقدي على حد سواء . وقد صدق الناقد (نيدوشڤين) في قوله : « وبالفعل فعندما حلل لوكاتش الرومانسية الالمانية ، على سبيل المثال ، كان يطمح « استخراج » مفهومها الفلسفي — الاجتماعي ، أو التاريخي — الفلسفي من تنوع وغنى مظاهرها الادبية . وكان الحديث يدور حول نقد النفعية البورجوازية ، وفضح « المال القاسي » ، وحول الطموح للعودة الى المجتمع « العضوي » الذي كان سائدا في عصور الاقطاع الاخيرة في القرون الوسطى . وهذا كله كان صحيحا بصورة مطلقة ، بل وكان أيضا ، على درجة كبيرة من الاهمية من أجل فهم المذهب الرومانسي . غير أن الفن أو الادب ، بهذه النظرة ، قد بهت وزال لونه بالفعل . ومن حيث الجوهر ، لم يكن من المهم جدا ، أن كان الحديث يدور حول نثر هوفمان الادبي ، أو شعر إيخندورف ، وحول « المشاعر والعواطف القلبية » عند فاكينرودر ، أو لوحات فردريش ، أو عن لوحات أوفيربيك الدينية » (١) .

أن مثل هذا المدخل ، الاحادي الجانب ، يؤدي بالطبع ، الى ضياع

(١) غ . نيدوشڤين : « حول منهج دراسة الفن المعاصر » في كتاب « الفن الغربي المعاصر : بواعثه الفكرية ، وطرق تطوره » موسكو ١٩٧١ ص ١١ — ١٢ .

الثروة الجمالية والسيكولوجية للعمل الادبي أثناء تحليله . يقول الناقد نيدوشفين في مكان آخر من دراسته : « لقد أدت عقلنة Rationation التحليل الجمالي الى تجاهل كامل تقريبا لجانب السيكولوجية الاجتماعية ، ولتعبير الفن عن ألوان مختلفة من الامزجة والمشاعر الاجتماعية ، غير المتكونة في أحيان كثيرة ، بل و « المزدوجة Anabaptiste » ، أي التي يمكنها أن تغذي تشكيلات ايديولوجية متنوعة جدا ، أو متعارضة » (١) . والى جانب هذا اللوم الموجه الى المنهج الاجتماعي — الفلسفي للتحليل النقدي ، يمكننا أن نضيف اهمال مضمون الشكل الفني ، والجانب الانفعالي من الفن والادب .

وبالرغم من الأخطار الحقيقية كلها ، التي تكمن في المنهج الاجتماعي — الفلسفي للتحليل النقدي ، لا يمكننا طرح أو اهمال بعض الجوانب العقلانية الهامة من هذا المنهج .

فالمدخل الاجتماعي — الفلسفي يقدم أولا ، امكانية الوصول الى المستوى الفكري العقائدي في تحليل العمل الادبي . وبالاضافة الى ذلك ، يلائم هذا المدخل بعض الاتجاهات والنزعات الهامة في تطور الوعي الادبي والفني في القرن العشرين . ويكفي ان نذكر أسماء بعض كبار ممثلي الادب والفن في القرن العشرين مثل برناردشو ، آ . فرانس ، ك . تشابك ، برتولد بريخت ، ديورنمات ، م . فريش ، ميير خولد ، إيزنشتاين ، م روم ، كي نشعر بميل جزء معين على الأقل ، من الادب والفن الى النزعة الفلسفية . وهذا الاتجاه الحقيقي لابد ان يؤثر على منهج دراسة العمل الادبي والعملية الأدبية ككل .

(١) المصدر نفسه ص ١٤ .

ان المدخل الفلسفي – التصوري يجب أن يغدو جانبا جوهريا هاما من جوانب منهج التحليل النقدي . ومن المهم ان يرفد هذا المدخل بدراسة الوسط والعصر الادبيين ، والتوازن والايقاع وغيرها من عناصر العمل الادبي والفني . وأخيرا ، من الضرورة بمكان ، أن تخضع جوانب التحليل الادبي والنقدي كلها لمنهج منطقي – تاريخي رئيسي ، يشكل جوهر التحليل السوسيولوجي الماركسي للعمل الادبي .

ان المنهج الديالكتيكي العام ، المنطقي التاريخي هو أساس لكل دراسة أو بحث معاصر . غير أن هذا المنهج العام في كل علم ، وفي كل حقل من حقول المعرفة ، يجد انعكاسه الخاص ، وتأويله المميز ، الذي تحدده وتشترطه الخصائص الداخلية لمادة المعرفة . أي « منهج مماثل للواقع كما قال إنجلز . وهذا الانعكاس الخاص المميز للقوانين الديالكتيكية العامة – هو بالذات ، يعتبر هاما جدا عند طرح مسألة الاسس المنهجية للنقد وعلم الادب . ان الاساليب المنهجية المختلفة للتحليل الادبي . (كالتحليل المجهري ، والمدخل البنيوي ، والدراسة السوسيولوجية الموضوعية ، ومنهج دراسة حياة الاديب أو الفنان ، وابراز التصور الادبي في العمل وغيرها) هي جوانب هامة ضرورية ، تعكس الجدلية الحقيقية لمادة المعرفة ذاتها ، وهي مجالات خاضعة للمنهج المنطقي – التاريخي العام .

ومع كل انجاز أدبي كبير جديد ، يجب أن يتطور المنهج الأدبي ومبادىء التحليل الادبي النقدي على حد سواء . وتبرز اليوم بالحاح كبير ضرورة تحسين القدرة التحليلية للنقد الادبي وتطويرها ، والمبادرة الى البحث عن أشكال وطرق جديدة أدق وأعمق ، للنفوذ الى أغوار عالم الظواهر الادبية والفنية .

جماليات هيدغر

مجاهد ع. مجاهد

اذا كانت الحقيقة عند الفيلسوف الألماني المعاصر مارتن هيدجر (١٨٨٩ — ١٩٧٦) ليست مطابقة الفكرة على الواقع الخارجي بل هي جعل الخفي يظهر وأن يزيح عن الوجود تحجبه بحيث تصبح الحقيقة هي اللاتحجب ونزع برقع التخفي ، أفلا يحسن قبل طرح الجماليات الهيدجرية أن نكشف عن المتستر في الفيلسوف الألماني نفسه ، تقول النظرة الخارجية أنه مفكر وجودي ، وأنه نازي النزعة ، وأنه معاد للتفكير التقدمي ، وأنه فأر لغوي ليس لديه سوى قرض الكلمات والشقشقة بها . . لكننا عندما نترك نصوص المفكر في إجمالها تزيح حجاب تخفيها لتنطق بما وراء تلاعبه اللغوي الظاهري ، فاننا نجد مفكراً من أكبر المفكرين دفاعاً عن الانسان وعن كرامته ، فجوهر الانسان عنده هو تمكنه من أن يكشف الغطاء عن امكانياته التي لاتستنفد لانه تحول من الامكان إلى الفعل إذا استخدمنا لغة ارسطو أو تحول من المستور إلى الجلي إذا استخدمنا لغة هيدجر . . ولهذا فان الانسان هو حركة جدلية بين الخفي والعلني ، وفي هذه الحركة الجدلية

يتحقق التاريخ لان الانسان هو في الأصل مخلوق تاريخي محقق للمصير، وخلف شقشقة الفيلسوف اللغوية الظاهرية يكمن هذا الجدل، وذلك أن « جدله مدفون تحت كومة من التلفظات الانفراقية » (مارجوري جرين: هيدجر ص ١٢) ولهذا نجد هيدجر يقول في « رسالة في النزعة الانسانية » أن نظرية ماركس في التاريخ (تبز) جميع نظريات التاريخ ، الامر الذي يلقي بظلال على أنه مفكر معاد للتقدم (١) . . واذا كان ظاهرياً مهتماً بمشكلة الكينونة أو الوجود العام لا الكائنات أو الموجودات ويرى أن رسالة الميتافيزيقا هي دراسة هذا الوجود العام فانه حريص من وراء هذا على ابراز أن الانسان فقد ذاته واغترب في جريه وراء الأشياء ونسي الانسان ان جوهره هو رسالة التجميع ، فهنالك رابطة وجودية عامة تربط بين البشر وتجعل مصيرهم مصيراً واحداً ولهذا فهو نذير ضد الخسران ؛ وهو صفة . . . للانسان تعني من الناحية الانطولوجية أننا ننسى الكينونة من أجل الكائنات الجزئية » (المرجع السابق : ص ٢٤) فهيدجر حريص على الا يضيع الانسان وسط الأشياء ولهذا يقول محذراً في مخطوطات محاضراته عام ١٩٤٤ عن المنطق : « ان الانسان ليتشتت في الموجود بحيث يستغرق فيه ويفقد نفسه وهو لذلك لاينتبه إلى الوجود أدنى انتباه » (عن : عبد الغفار مكاوي في مقدمته لترجمة بعض نصوص هيدجر بعنوان « نداء الحقيقة » ص ١٣٩) ومن ثم يمكننا القول مع زكريا ابراهيم : « نرى أن نظرية هيدجر التي قد تبدو لاول وهلة ذات نزعة فردية خالصة إنما هي في الحقيقة بعيدة كل البعد عن الفلسفات الذاتية المتطرفة ، نظراً لأنها تؤكد علاقتنا الجوهرية بالغير فلا تجعل من الوجود البشري مجرد انطواء على الذات بل تجعل منه وجوداً مع الآخرين (دراسات في الفلسفة المعاصرة ص ٤٣١) .

وربما كان النحت اللغوي البالغ التعقيد الذي يلجأ اليه لضرورة فلسفية لجعل اللغة بدورها تكشف عن الوجود المتخفي وراءها وسيلة لجعل حقيقته هو تتخفى في ظل النظام النازي الذي كان يعيش في كنفه ويبقى الجهد أن نرفع حجاب هيدجر نفسه ونتزع عنه تحجبه خاصة من وراء تلك الطريقة القياسية الارسطية في التدليل على قضاياه مما يتعارض مع نزعته الوجودية الماركسية الجدلية .

فاذا كانت الحقيقة هي ازاحة المستور واعلان بتكشف ، وكان العمل الفني هو الآخر شكلا من اشكال الحقيقة ، فان العمل الفني بدورهليس الا جعل المستورمكشوفاًوان كان هذه المرة بالطرقالفنية . . ولهـذا تدور النظرية الجمالية عند هيدجر حول محاور محددة من شأنها أن تظهر كيف أن الفن اعلان بحقيقة وتأتي هذه المحاور حول ماهية العمل الفني وماهية اللغة وماهية الشعر ومن ثم لايصبح علم الجمال عنده مجرد بحث أجوف في الصياغات الفنية بمعزل عن الانسان ، بليصبح تكشيفاً للانساننفسهمن خلال العمل الفني . . وعلى حد قول زكريا ابراهيم : « وكأن كلمهمةعالم الجمال هي توجيه الاسئلة إلى العمل الفني من أجل الوقوف على حقيقة وجوده او طبيعة كينونته الخاصة» (فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ٢٦١) ومن ثم يستحيل علم الجمال إلى فلسفة غير أن « الفلسفة هي سعي وراءالعينية ، وفلسفة الفن سعي وراء عينية الفن ، غير أن الفلسفة ايضاً هيسعي عيني وراء العينية ، هو بيان أن الفلسفة لاتدرس مجرد الواقعة العينية ، بل هي تشغل الوجود بكلية وجوده » (فاليكو : الفن والوجودية ص ١٦٥) .

فاذا مانحن استجوبنا العمل الفني وتساءلنا عن ماهيته ، فماذا يجيب ؟ اننا اذا استخدمنا جملة سيقولها جان بول سارتر فيما بعد في كتابه « ماالادب » امكننا أن نفهم لب النظرية الجمالية لهيدجر . .

فسارتريقول أن اللوحة الفنية هي نوافذ تطل على العالم .. لقد كانت النوافذ مغلقة والمنظر الخارجي محجوباً فيجيء العمل الفني ويفتح هذه النوافذ فنرى حقيقة الوجود الخارجية بكل ازدهارها وثمارها . . العمل الفني هو عند هيدجر بهذا المعنى السارتري . انفتاح . . فهو « يفتح بطريقته الطريق لوجود الموجودات وهذا التفتح ، هذا اللاتحجب ، حقيقة الموجودات تحدث في العمل الفني هو الحقيقة وقد اطلقت نفسها للعمل » (هيدجر : الشعر واللغة والفكر ص ٣٩) . . فلنلاحظ أن الحقيقة « تحدث » . . ان هيدجر مثل هيجل لايفكر في اطار الأشياء بل في اطار العمليات .. الحقيقة تحدث ، أي أنها حركة ، جدل يرينا الحقيقة في لحظة تفتحها . . العمل الفني يرينا العملية التي بها تحدث الحقيقة . . ومن ثم لابد أن يكون في العمل الفني شيئان يتصارعان على نحو جدلي حتى يمكن للحقيقة أن تبزغ . . وهذان الشيئان هما الخفي والنور . . وهو مايسميهما هيدجر بالأرض والعالم . . وهيدجر يحذرنا من الفهم السطحي لمعنى الارض : « فلا يجب ربط مانقوله هذه الكلمة بفكرة كتلة المادة المستخرجة في موضع ما أو بالفكرة الفلكية عن كوكب من الكواكب . الارض هي ذلك الذي عنده يحدث الانبعاث (المرجع السابق : ص ٤٢)أي ان الأرض هي ذلك الحجاب المسدل على الحقيقة والذي يجب رفعه . . والعالم عند هيدجر ليس الا القرارات المصيرية التاريخية التي من شأنها ان تهتك الحجاب المسدل على الحقيقة لكي تتكشف . . يقول « فحيثما تلك القرارات الخاصة بتاريخنا الذي يرتبط بوجودنا تتخذ وتطرح ويتخلى عنها وتمضي دون اقرار منا ويعاد استكشافها من جانبنا ببحث جديد ، فان العالم يصبح عالما » المرجع السابق : ص ٤٤ — ٤٥) والحقيقة بهذا تصبح جهادا وصراعا ، تصبح جدلا من أجل احرازها . انها ليست مصنوعة وجاهزة دفعة واحدة « انما

كل ماهنالك أن الفنان يستقدم الحقيقة من طوايا الارض لكي يذيعها على الناس في صورة عمل فني هو بمثابة عالم انساني قائم بذاته » (زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ٢٧١) والفن بهذا صنعة كما عند اليونان لكن هيدجر يفهم الصنعة بمعنى الحرفية أوالتقنية غير « أن الحرفية عند اليونان لاتعني الفن ولا الحرفة بل بالاحرى جعل شيء يبدو داخل ماهو حاضر » (هيدجر : الشعر واللغة والفكر ص ١٥٩) .

ويبرز هيدجر هــذا من خــلال لوحــة الحذاء للفنــان المعاصر فان جوخ .. فالحذاء المرسوم في االوحة بتشققاتــه لايستهدف نقــل الحذاء الواقعي الموجــود في الخــارج بل هو ينقل جهاد الفلاح وتعبه وعذابه وصراعه مع الأرض لكي يتأسس . الفن انفتاح ، فتحة في الوجود منها ينفذ نور الحقيقة . . وهذه الحقيقة تعلن ان الانسان هو التأسيس . . وكما يقول بروك في تقديمه لبعض نصوص هيدجر المترجمة الى الانجليزية « يصور الانسان على انه واقف في (الانفتاح) وسط كل ماهو قائم ، مع الأشياء التي تحته والقوى التي فوقه » (هيدجر : الوجود الانساني والوجود الكوني ص ٢١٨) ولما كان الفن تأسيسا ارتبط الفن بالبناء « ان العمل كعمل يشيد عالما . العمل يفتح انفتاح العالم » (هيدجر : الشعر اللغة والفكر ص ٤٥) ويضيف هيدجر قائلا : « على الارض وفيها يؤسس الانسان التاريخي مسكنا في العالم . وتشييد عالم يعني ان يقيم العمل على الارض » (المرجع السابق ص ٤٦) . . ان علينا ان نتبين بدقة تلك الحركة الجدلية في العمل الفني . . فبالرغم من انه يتيح انفتاحا ، وان هذه هي رسالته الكبرى ، الا انه يجب ان يقيم انفتاحا من خلال الارض التي تحجب هذا الانفتاح . . فكما ان العمل الفني يقيم عالما فانه في الوقت نفسه يقيم ارضا ، والا فقدت العملية الجدلية ، وذلك لان « العمل يحرك الارض نفسها الى انفتاح عالم ويبقيها

هناك . ان العمل يجعل الارض أرضا » (المرجع السابق ص ٤٦) ويقولها هيدجر صريحة : « العالم والارض مختلفان عن بعضهما ومع هذا فهما لاينفصلان » (المرجع السابق ص ٤٨ — ٤٩) غير أن للعالم ميزة على الأرض . . « العالم وهو يستقر على الأرض يسعى إلى تجاوزها ، إن العالم كانفتاح ذاتي لايستطيع أن يحتمل أي شيء مغلق . والأرض — على أية حال — كمأوى وتخف ، تميل دائماً إلى جذب العالم اليها وابقائهعناك » (المرجع السابق ص ٤٩) ومن ثم فان هناك معركة طاحنة دائرة وحقيقية ، والعمل الفني « يتألف من خوض المعركة بين العمل والأرض » (المرجع السابق ص ٤٩) وعلى هذا فالحقيقة جهاد ، انها تصارع ضد عكسها ومن ثم فهي « في طبيعتها نزع الزيف » (المرجع السابق ص ٥٤) وبهذا يتأكد العالم الذي هو « اضاءة الدروب للاتجاهات المرشدة الجوهرية التي بها تم جميع القرارات » (المرجع السابق ص ٥٥) ولهذا ينتهي هيدجر إلى الحقيقة الغريبة في تعريفه لجمال العمل الفني ، فالجمال ليس عنصراً ذاتياً في الانا او موضوعياً في العمل الفني بل هو نتاج عملية حدوث الحقيقة وخروجها من الكهف إلى النور ، وهي نتاج ذلك الصراع بين الخفي والمستور الذي يتوج باشراق و « هذا الاشراق الوارد في العمل هو الجميل . ان الجمال طريق فيه تحدث الحقيقة فلا تحجب » (المرجع السابق ص ٥٦) أي أن الجمال عند هيدجر هو نتيجة نزع اغتراب الإنسان فتتناغم نفسه بعد أن تظهر الحقيقـــة حقيقته الأصيلة التي كانت متخفية ، وعلى هذا « فان مايظهره العمل الفني هو الجميل فيه . والجمال هو أسلوب وجود الحقيقة أو كينونتها » (عن عبد الغفار مكاوي في مقدمته لترجمة نصوص هيدجر : نداء الحقيقة ص ١٨٩) وهيدجر هنا إنما يحاكي ارسطو الذي لم يورد كلمة الجمال في كتابه « فن الشعر » سوى مرة أو مرتين لانه يدرك أن الجمال انبثاق عملية جدلية غير

أنه عند ارسطو هو نتيجة تحقق الضروري والرجحان من العمل الفني والمطلق التاريخي وعرض الإنسان بما يجب أن يكون بعد صراع بين الممكن والواقع وهو عند هيدجر نتيجة صراع بين التحجب واللاتحجب لكي تظهر حقيقة الإنسان : إنه اساسي في التأسيس لأنه كما يقول في « رسالة في النزعة الانسانية » حارس الوجود ، حارس الحقيقة أو أنه راعي الوجود .

ولقد سبق لهيدجر في بداية مقالته المطولة « أصل العمل الفني » المنشورة في كتابه « متاهات » ان تساءل : كيف نعرف العمل الفني؟ وجاء الجواب : بالفنان . وكيف نعرف؟ فجاء الجواب بالعمل الفني . وهكذا دخلنا في دور منطقي واستطاع هيدجر الخروج منه بقوله أن أصل العمل الفني وأصل الفنان هو الفن نفسه . . وهكذا عكس هيدجر الوضع السائد وحذر من أصحاب التجديد الذي باسم التجديد يخرجون عن كل مقومات الفن الحقيقية . وهكذا اذا رأينا في عمل ما صراعاً بين التخفي والعلانية ورأينا هذا الصراع يحدث من خلال الأرض لتأسيس عالم برسم القرارات المصيرية عرفنا أننا ازاء الفن وبالتالي أمكن أن نسمي العمل الذي يظهر فيه هذا بالعمل الفني وأمكن أن نسمي صاحبه بالفنان . . وهيدجر هنا يكتفي بأن يرينا لغز الفن فهو يقول عن مقالته « أصل العمل الفني » : : « التأملات السابقة معنية بلغز الفن ، اللغز الذي عليه الفن . وهي أبعد من أن تزعم أنها تحل اللغز ، فالمهمة هي رؤية اللغز » (هيدجر الشعر واللغة والفكر ص ٧٩) .

وانطلاقاً من هذه الرؤية الجمالية تتحدد رسالة الفنان . . وهو يتحدث عن الفنان من خلال الشاعر . . والشعراء في رأيه مجازفون ومخاطرون لأنهم هم الذين يساعدون على تفتح الوجود « ان أكثر

المخاطرين هم الشعراء لكن الشعراء الذين تحول أغنيتهم وجودنا غير المحمي إلى الانفتاح » (المرجع السابق ص ١٤٠) ولهذا لايكون غناؤهم لهواً ولعباً أجوف ولهذا فان مهمتهم صعبة « فالغناء صعب لان الغناء لايعود توسلا بل يجب أن يكون وجوداً » (المرجع السابق ص ١٣٨ – ١٣٩) فالشاعر ليس لاهياً ولا يفرض الشعر للتكسب ، بل هو يحمل على عاتقه حمل الوجود واظهار الخفي فيه « الخلق يعني حملا من المصدر ، والحمل من المصدر يعني الأخذ على العاتق لما ينبع وحمل ماكان قد تلقاه الإنسان » (المرجع السابق ص ١٢٠) والشعراءعليهم أن يؤسسوا الوجود ووسيلتهم في هذا اللغة ، فما جوهر اللغة عند الفنان ؟

اللغة في تفسير هيدجر ليست وسيلة اتصال ، بل هي اعلان بحقيقة ، حقيقة الوجود ، « فاللغة ليست مجرد أداة ، أداة من أدوات عديدة يمتلكها الانسان ، بل بالعكس اللغة وحدها هي القادرة على امكانية الوقوف في انفتاح الموجود » (هيدجر : الوجود الإنساني والوجود العام ص ٢٩٩) ليست اللغة مجرد توصيل معنى ، بل هي التي تساعد الوجود في تفتحه ، وهي وسيلة لتأسيس الإنسان وبالتالي تأسيس التاريخ بل لولا اللغة لما كان هناك تاريخ ، بل لما كان هناك انسان ؛ « فعندما يتكلم الانسان يكون الانسان انساناً » (هيدجر : الشعر واللغة والفكر ص ١٨٩) و « لكي يكون التاريخ ممكناً فان اللغة قد اعطيت للانسان . انها احد ممتلكات الإنسان » (هيدجر : الوجود الإنساني والوجود العام ص ٢٩٨) . ان اللغة وسيلة تجميع للاختلاف بين العالم والأشياء ، بين الانفتاح والارض ، بين اللاتحجب والتحجب « اللغة تتكلم في أن أمر الاختلاف يدعو العالم والأشياء إلى التوحد البسيط لصميميتها » (هيدجر : الشعر واللغة والفكر ص ٢٠٧) ولا يكون الإنسان انساناً الا باستجابته لنداء اللغة لأن اللغة هي (لوجوس)

عقلي يعلن سر الوجود ويكشفه « ان الإنسان يتكلم عندما يستجيب للغة وهذه الاستجابة هي الاستماع » (المرجع السابق ص ٢١٠) وعلى الفنانين ، بل على الناس كافة ، ان يتعلموا الانصات للغة الوجود : « ان مايهم هو التعلم كيف نعيش في نطق اللغة » (المرجع السابق ص ٢١٠) و« لان اللغة تحمل الانفتاح فان الانسان يستطيع أن يكون في العالم » (المرجع السابق ص ١٩٩) .

ولما كانت اللغة نفسها بناء وتأسيسا للوجود والانسان والتاريخ ، فان « اللغة نفسها هي الشعر بالمعنى الجوهري » (المرجع السابق ص ٧٣) . ان الشعر لغة واللغة هي تسمية الوجود . . وهذا قريب من أن أول شيء علمه الله الانسان هو الأسماء وبهذا جعل الموجودات تظهر بعد أن كانت خفية . . ولهذا فان التسمية خطيرة لانها تقيم عالما وتخلق قيما وتؤسس الانسان ومن هنا نتبين خطورة الشاعر الذي هو أخطر من يتكلم باللغة من بني الانسان : « ان الشاعر الذي يسمي الالهة والاشياء بما تعنيه يجعل الانسان يدرك لاول مرة في تاريخه وضعه في العالم وارتباطه بالاشياء التي حوله وأمام الالهة ، ولهذا يؤسس من خلال وسيط الكلمات المنتقاة بعناية الاساس والمدى والمعايير الآنية الانسانية » (المرجع السابق ص٢٠٣).

واذا كان ارسطو قد فصل بين الشعر والتاريخ على أساس ان الشعر كلي والتاريخ جزئي ، وان كان ربط الشعر بالفلسفة فان « هيدجر يربط بين الشعر والتاريخ على اساس انهما تأسيسان للانسان : « الشعر هو أساس التاريخ ، يرشد الانسان ويلهمه بكلماته ورؤاه » (المرجع السابق ص ٢٠٤) وعلى هذا « لكي يكون التاريخ ممكنا فان اللغة قد أعطيت للانسان ، انها احد ممتلكات الانسان » (هيدجر : الوجود الانساني والوجود العام ص ٢٩٨) ولما كان الشعر كله فنا كما سوف نتبين ، فقد رتب هيدجر على هذا أن اعتبر « الفن هو التاريخ بالمعنى الجوهري أي

أنه يؤسس التاريخ » (هيدجر : الشعر واللغة والفكر ص ٧٧) وهيدجر لايعتبر الكتابة شعراً نوعاً من الزخرفة واللهو الاجوف « ان تكتب شعراً يعني أن تقوم باكتشاف » (هيدجر : الوجود الانساني والوجود العام ص ٢٦٦) ان الشعر ، انشاء ، تأسيس ، والتأسيس رجوع الى المصدر ، والينبوع الاصل للوجود . . واذا لم يحقق الشعر هذا فانما معناه ان ماأمامنا ليس شعراً « فالشعر هو مايحمل الانسان على الارض ويجعله يمت اليها ومن ثم يحمله على السكنى » (هيدجر . الشعر واللغة والفكر ص ٢١٨) ومن هنا يأتي الفرح المتولد من الشعر ويتحقق ذلك الذي قاله ماركس عندما اعتبر الفن فرحاً بل أقصى درجات الفرح يمكن ان يهبها الانسان لنفسه . . يقول هيدجر : « ان كتابة الشعر ليست أساساً علة لفرح الشاعر بل بالاحرى ان كتابة الشعر هي نفسها فرح ، ابتهاج ، لانه في الكتابة تأتلف العودة الرئيسية الى الوطن أوالبيت » (هيدجر : الوجود الإنساني والوجود العام ص ٢٨١) العودة الى الوطن ، الى بيت الانسان ، الى المصدر ، الى ينبوع الوجود : هذه هي رسالة الشعر ، رسالة الفن كله .

فعن أي شيء يعبر الشعر ؟ ليس هنالك الا جواب واحد : الدائم . ليس الشعر تعبيراً عن حدث جزئي وقتي طارىء ، بل هو تعبير عن المطلق الابدي الخالد . . فما هو هذا الدائم ؟ « الشعر هو تشييد الوجود عن طريق الكلمة » (المرجع السابق ص ٣٠٤) ويقول هيدجر بعد هذا بقليل : « التشييد عمل حر » (المرجع السابق ص٣٠٥) ويقول هيدجر بعد هذا بقليل : « الشعر هو الأساس الذي يعين التاريخ ، ومن ثم فهو ليس مجرد مظهر للثقافة كما أنه ليس على الاطلاق مجرد التعبير عن نفس مثقفة » (المرجع السابق ص ٣٠٦) . وهذه كانها هي رسالة الشعر : الشعر تعبير عن الانسان ، عن امكاناته الغامية ، تعبير عما ليس بعد على حد التعبير الهيدجري ، تعبير عن تأسيسه للتاريخ ، تعبير عن انفتاح الوجود ، ولهذا فان الشعر كله اكتشاف ، اكتشاف للوطن والبيت والينبوع وتصبح « رسالة الشاعر هي العودة الى الوطن الذي تصبح به

أرض الوطن أرضا صالحة للمنبع » (المرجع السابق ص ٢٨٦) وربما يرجع الحاح هيدجر على رسالة الشاعر التاريخية والقاء حمل الحربة على عاتقه الى انه كان يعيش في زمن المأساة التي أصبح الشعر فيها نادرا ومن هنا ضاعف من مهمة الشاعر . لقد عاش هيدجر من خلال الاحساس بزمن المحنة الذي عبر عنه هولدرلين ببيته المعروف : لم الشعراء في الزمن الضنين؟حين افتقد أولئك الذين يؤسسون بالكلمة مايتبقى » (عن عبد الغفار مكاوي في مقدمته لنصوص هيدجر نداء الحقيقة ص ٢١٠).

والشعر في هذا هو لغة الفن كله بمثل ما ذهب اليه هيجل و فالشاعرية ليست الانمطا من الاسقاط المضيء للحقيقة » (هيدجر : الشعر واللغة والفكر ص ٧٣) لقد حدد هيدجر الفن بأنه تكشيف للحقيقة وها هو يتحدث عن الشعر بالطريقة عينها « ليس الشعر تخيلا بلا هدف للأهواء وليس هرباً لمجرد الافكار وتخيلات في عالم اللا حقيقي . ان ما يكشف عنه الشعر كانقذاف مضيء انما يكشف اللاتحجب» (المرجع السابق ص ٧٢) وعلى هذا يكون الشعر هو لغة الفن . . ان الشعر تأسيس وبناء ولهذا يصبح الفن جميعه شعرا لأن الفن كله تأسيس وبناء والانسان لايبني إلا لأنه يسكن ؛ فالسكنى هي جوهر التأسيس والبناء والشعر والانسان . . ان يصبح الشعر مأوى هذه هي الرسالة الكبرى للفنانين والمأوى لايتحقق إلا اذا نزعت الغربة عن عالم الانسان وانبثقت الحرية والاصالة ومن ثم تصبح رسالة الشعر ، رسالة الفن ، رسالة الانسان ازاحة الاغتراب وبث الانفتاح » العمل لا يكون عملاً بالفعل إلا عندما نمحو انفسنا من روتين حياتنا المعتاد ونتحرك في ذلك الذي يكشفه العمل حتى يجعل طبيعتنا نفسها تقف في حقيقة ما هو كائن .» (المرجع السابق ص ٧٥) وإن ازالة التحجب تعني إزالة الاغتراب حتى نحل إمتلاك الانسان للأشياء بدل تملك الأشياء للانسان كما يقول هيجل وماركس ؛ ولكي

نحل تملك الانسان للغة بدل امتلاك اللغة للإنسان ، فأحياناً « يتصرف الانسان كمالوكانهو الذي يشكل ويتسيد على اللغة بينما في الحقيقة تظل اللغة هي سيدة الانسان ، وربما كان هذا قبل أي شيء آخر أي خضوع الانسان لهذه العلاقة من الهيمنة هو الذي يقود طبيعته إلى الاغتراب » (المرجع السابق ص ١٤٦).. ومن ثم فان بين الفن والعالم المعتاد مسافة ، ومن خلال تباعد الفن عن الوجود الزائف المغترب يتقارب منا ونقترب منه . . ويوضح عبد الغفار مكاوي هذا بقولــه : «كلما توحــد العمل الفني في انفتاحه على الوجود ، وبدا كأنه يبتعد عنا لأنه يبتعد عما ألفنا وتعودنا ، كلما خرج من عاديته وازددنا قرباً أو بالأحرى ازددنا نحن من حقيقته اقترا باً » (مدرسة الحكمة ص ٣٠٣) ويقول ايضا في تقديمه لترجمتهلبعض أعمال هيدجر في كتاب « نداء الحقيقة » : « لن يتسنى لنا الكشف عن الموجود في كليته ولا القرب من حالته التي هو عليها الا بمقدار ما نبتعد بأنفسنا عن الموجود الجزئي ونحميها من الانغماس فيه » (ص ١٣٨) وبهذا تصبح قيم الحرية والتفتح واللا تحجب معيارا اصيلا للشعر وهذه القيم هي في الوقت نفسه قيما جمالية لأن الجمال هو رفع برقع الوجود وإزاحة اغترابه ولهذا نجد أن « العبارة القائلة (الانسان يسكن فيما يبنيه) قد أصبح لها الآن معناها الحق . الانسان لا يسكن في أنه مجرد أن يؤسس اقامته على الأرض تحت السماء برفع الاشياء النامية والمباني الشاهقة في الوقت نفسه . ان الانسان ليس قادرا على مثل هذا البناء الا اذا كان يبني من قبل ، بمعنى الاتخاذ الشاعري للمعيار والتشييد لا يحدث الابمقدار ما أن هناك شعراء ، يتخذون معيارا للعمارة ، لبناء المسكن » (هيدجر : الشعر واللغة والفكر ص ٢٢٧) ولهذا فإن الهدف

النهائي للانسان الشعر لأنه اذا تحقق جوهر الشعر تحقق جوهر الانسان وأقام مسكنه حقاً واحتمى مما هو فيه من عراء طوال التاريخ : « عندما يظهر الشاعري إلى الضوء يمكن للانسان أن يسكن انسانياً على هذه الارض ، ومن ثم تكون (حياة الانسان) (حياة سكنى) كما يقول هولدرين في آخر قصائده » (المرجع السابق ص ٢٢٩) والشعر بهذا لايكون استجداءبـل تأسيسـاً ولهـذا يسقـط كـل شعرمديـح أو تملق ، يسقط من عـالم الشعر أصلا « فغناء هؤلاء الشعراء (الحقيقـيين المدركين لرسالة الشعر الجوهرية (ليس استجداء ولا تجارة » (المرجع السابق ص ١٣٨) وهؤلاء الشعراء العظام يتميزون بأنهم يتساءلون في شعرهم عن رسالتهم الشعرية كما عند ريلكه وهولدرين بصفة خاصة وذلك لأنه « جزء ضروري من طبيعة الشاعر قبل أن يكون شاعراً حقاً في مثل هذا العصر أن يجعل تفكك العصر من الوجود الكلي والرسالة الخاصة بالشاعر سؤالا شعرياً بالنسبة له » (المرجع السابق ص ٩٤) وتصبح لهؤلاء الشعراء علامة يعرفون بها وعلامتهم « ان طبيعة الشعر تصبح عندهم جديرة بأن يجري التساؤل حولها لأنهم من الناحية الشاعرية في أثر ذلك الذي يجب أن يقال بالنسبة لهم » (المرجع السابق ص ١٤١) (٣) .

وهكذا ليس الشعر تعبيراً عن سد عال أو جميلة بوحيرد أو فقدان فلسطين كشيء الطبيعة ومقاومة الاحتلال وتقويض العنصرية عن طريق حدث « يحدث » فالشعر الأشياء تعبير عن « جدل » التفتح الانساني

لا عن شيء تكون وتكلس وولى ..ولهذا يمكننا أن نقول من خلال نظرية هيدجر الجمالية وان كان هو لم يقلها –ان الفن جميعه نوع من الحضور المسرحي فيه تنبعث الارض كأرض اغتراب تخفي الانفتاح ، وفيه ينبعث العالم كعالم انفتاح يحاول أن يقهر تخفي الارض ، وكل هذا يساعد على انتزاع الحقيقة فهي لن تأتي على طبق من فضة بل هي صراع وجدل لأنها خفية ومتحجبة . ولعل هيدجر قد استمد رأيه الجمالي هنا من الفنان « دورر » الذي يورد له هذه العبارة – المفتاح لكل نظرة هيدجر الجمالية :« في الحقيقة يكمن الفن خفياً في الطبيعة ؟ وذلك الذي ينتزعها منها يمتلكها » (المرجع السابق ص ٧٠) وكل هذا لكي يصبح الانسان حارس الأرض وراعي الوجود .

وهكذا اختار هيدجر كما اختار الوجوديون في اطار الفلسفة الجمالية أن يحملوا رسالتهم وهي رسالة تعيد حمل الانسان اليه ذلك الحمل الذي سبق أن عرض على الملائكة والجبال فأبين أن يحملنا وحملها الانسان » (مجاهد عبد المنعم مجاهد : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة) وهو حمل يلقيه هيدجر بصفة خاصة على الشعراء – الفنانين – أكبر المتعرضين للأخطار لأنهم يؤسسون الانسان : يؤسسون الفن بمعناه الحقيقي القريب مما يتحدث عنه الصوفية : المجاهدة والرياضيات تقرباً للمحبوب لنزع حجاب تستره . . ان هيدجر يريد أن يقترب من هذا المحبوب المتستر . .

يريد الاقتراب من الينبوع بنزع الاغتراب عن وجودنا وساعتها ستولد من جديد لاحداث التغيير « فذلك الذي يسكن بالقرب من أصله

ينطلق » (هيدجر : الشعر واللغة والفكر ص ٧٧) وكي يتحقق ذاك الذي أشار إليه هيدجر من خلال الشاعر « ريلكه » الذي قال : « نحن لانكف عن جمع عسل المرئي لتخزينه في بيوت النحل الذهبية الخاصة بالخفي » (المرجع السابق ص ١٣٠) .

المراجع

(١) اخبرني الصديق الدكتور عبد القادر مكاوي بعد كتابتي هذا البحث أنه قد ظهر بالألمانية بحث يعالج هيدجر على أنه مفكر ماركسي وهي رؤية جديدة ، واقترح على رئيس تحرير المعرفة تكليف الدكتور مكاوي بعرض هذا الكتاب في المعرفة بجلاء هذه النقطة الجديدة .

(٢) أقوم الآن بدراسة للمتنبي في ضوء فهم هيدجر للشعر ببحث كيف تساءل المتنبي عن رسالته الشعرية وكيف ارتفع من شعر الزيف إلى تأسيس الانسان وكيف أصبح شعره هو نفسه موضع تساؤل عن الرسالة الشعرية .

(١) جرين ، مارجوري :

هيدجر (ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد) المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت — ١٩٧٣ .

(٢) زكريا ابراهيم :

دراسات في الفلسفة المعاصرة — مكتبة مصر — القاهرة — ١٩٦٨ .

(٣) زكريا ابراهيم :

فلسفة الفن في الفكر المعاصر — دار مصر — القاهرة — ١٩٦٦ .

(٤) عبد الغفار مكاوي :

مدرسة الحكمة .

دار الكاتب العربي — القاهرة — ١٩٦٧ .

(٥) مجاهد عبد المنعم مجاهد :

علم الجمال في الفلسفة المعاصرة — دار الثقافة للطباعة والنشر — القاهرة — ١٩٧٧ .

(٦) هيدجر ، مارتن :

نداء الحقيقة (ترجمة وتقديم عبد الغفار مكاوي) دار الثقافة للطباعة والنشر — القاهرة — ١٩٧٧ .

جماليات كانت وهيغل

عدنان بن ذريل

هذه الدراسة نفرد الحديث (١) فيها عن (كانت) ، و (هيجل) ، العلمين اللذين كان لهما الاثر الفعال في النقلة الجدلية في علم الجمال ، وكشف عن جانب الحرية . والضرورة في الفن ، والحياة الجمالية على العموم ؛ أن تأملات هذين العلمين في الجمال والفن ، رغم الجهد الكبير الذي بذلاه للاخذ بالعلم والمعاني العلمية ، ظلت تصبغها الصبغة الفلسفية الشمولية التي تريد أن تعانق مجالات الوجود ، والمعرفة ، وعلى الخصوص رد ظواهرهما إلى العلو الالوهي ، على غرار صنيع القدماء (أفلاطون) ، والاشراقيين(٢) في ذلك ؛ ان (كانت) يدلل على وجود الله بالدليل الاخلاقي ، والغائية الاخلاقية ، في حين أن هيجل يعتبر الله هو العلم الكلي ، أو المنطق ؛ الامر الذي استتبع تلك المقارنات، بين الجمال ، والخير ، والحق ، والتي تدخل مع (كانت) و(هيجل) مرحلة جديدة ، هي في الاساس مثالية تأملية ، سواء هي ذاتية ، أو موضوعية .

— ١ —

ماقبل الفلسفة النقدية :

أن (كانت) رجل منطق ، كما أنه محب للعلم ، كلف بالمعاني العلمية ، وعندما كان يعمل في بناء فلسفته النقدية ، كانت التصورية تتقرب أكثر فأكثر من العلم الكشف عن حقيقة الوجود والمعرفة . . كان (ديكارت) فصل بين الروح ، وهي في نظره مبدأ

الفكر ، وبين المادة ، وهي امتداد ذو ضرورة آلية ، وترك علاقتهما للحياة ؛ ومن هنا كرس الآلية في عالم يعتبره مخلوقاً ، ويمكن للحدس الوصول إلى حقائقه ، في عمله على الافكار الواضحة والبسيطة . (٣) .

ولكن (لايبنتز) بفعل عقلانيته ، وقوله بالذرة الروحية ، أقام جسراً بين المادة والعقل ، هو تسلسل في درجات الوجود يقابله تسلسل في ظواهر المعرفة ؛ ولذلك قال (لا يبنتز) بالغائية الباطنية في الطبيعة ، وهي في نظره تنسيق الهي يعكس تبعية الاجزاء ، وأيضا ملاءمتها للكل .

ومسائل الوجود والمعرفة عند (لا يبنتز) هي مسائل شدة ونمو للكائن في دائرة الواقع واستمراريته في الكينونة والفكر ؛ ولكنها عند (كانت) مسائل مباشرة ، وموافاة العقل للموضوعات ، وتطابق ما في الاذهان مع ما في الاعيان ، ثم تطابق ملكات النفس في عملية التعالي ، أو موافاة الموضوعات ، أو الحكم . . أن فلسفة (لا يبنتز) فلسفة درجات في الوجود والمعرفة ، في حين أن فلسفة (كانت) فلسفة طبيعية أولانية تتدخل في تعقل الظواهر ، وهي وحدها ما نعرفه .

لقد ربط (لايبنتز) مسائل الوجود والمعرفة ، ومنها مسائل الجمال والحياة الجمالية(٤) بتطور التمثيل ، أي أحوال الذرات الروحية في ادراك الانسان لها في نفسه ، أو في العالم كحساسية وفكر ، أو كواقع مادي ؛ فمنذ المادة ، وهي ذرات روحية مختلطة ، حتى (الأهي) ، والذي هو واضح متميز ، الاختلاف بالدرجة ؛ وذلك لان الماهية هي دائما ماهية روحية منسقة تنسيقا إلهيا ، ومن هنا أعتبار (لا يبنتز) الحساسية ، أي وجدان الحياة الانفعالية والعاطفية غامضة ، هي جزء أسفل من الحياة النفسية ، في حين العقل هو الجزء الاعلى ، وهو واضح ، وظواهره واضحة متميزة .

أن (لا يبنتز) يقرر وجود طبقة باطنية مثل حياة لا شعورية،هي ذات أدراكات مخبوءة وغامضة ، كما أنها في نفس الوقت ذات طاقة وجدانية ، وأخلاقية . . أن (اللذة) بما فيها الارتياح المتعة أو المنفعة ، انما هي صدى عاطفي لشيء منسق تنسيقا طبيعيا ؛ اللذة هي صدى المعرفة ، وادراك الملاءمة ، وبالتالي هي عمل فكري قبلي ذو غائية باطنية ، بحيث يكون (الكامل) ، أو لنقل (الكمال) هو الظاهرة الاساسية وجوديا وما هويا ، لانها الاساس الروحي ، في حين أن الصدى العاطفي هو الظاهرة الثانوية ، وهي فردية شخصية ، وناقصة ، وتعبر عن احوال مدركاتنا ، وأحكامنا الذوقية . .

بومجارتن :

أطلق (بومجارتن) عام ١٧٣٥ مصطلح استطيقا ، أي الحساسية ، على علم الجمال(٥) ؛ وكان يعتقد أعتقاد (لا يبنتز) أن الحساسية ، أو الحياة الانفعالية على العموم ، هي الجزء الاسفل من الحياة العقلية ، هي مجال الفكرة الغامضة عند ديكارت ، وخاصة منها التي لا حساساتنا المختلطة بجسمنا . . إلا أن بومجارتن اعتبر أن الحساسية تسودها أفكار بسيطة ، لا هي غامضة ولا هي واضحة ، وانما يحس بها في مضمونها ، ونتائجها ، اذ أنها تقدم معارف حسية انفعالية ، منسقة تنسيقا ، أي ببهيجة ، جميلة .

ومن هنا طمح (بومجارتن) أن تكون الاستطيقا ، أي بحثه الجديد في الجمال هي : الاخت الصغرى للمنطق على حد قوله ، لانه تمثلها كعلم للجمال ، هي نوع من المنطق الاسفل لهذه الافكار الانفعالية ، في مقابل المنطق ، العلم الاعلى للافكار الواضحة المتميزة . . أن الحساسية في نظره ، نوع من المعرفة الدنيا ، فكان أول من أدرك أن منطقة الجمال هي بين العقل الصرف ، والحساسية الصرف ؛ ولذلك ذهب يبحث فيها عن القوانين ، واعتبر الجمال كمال المعرفة الحسية ، في حين الحق كمال المعرفة العقلية . .

أن الافكار التي تسود الحياة الانفعالية ليست عشوائية ، وانما بينها توافق وانسجام ، وتظهر على الخصوص مجمعة في وحدة جميلة ، متناسقة ؛ والنشاط الفني ، ومنه الشعري الذي توفر على دراسته(٦) تتساند فيه الحساسية ، والفكر ، والمخيلة ، في تعددية مجزأة تتجمع في وحدة متناسقة تعطي الجميل . أن الجمال في تلمس (الكمال) ، أو الكامل كمحسوس ، ومن هنا تحزب بومجارتن لمبدأ محاكاة الطبيعة ، والذي ينطوي على القول بالغائية في الوجود ، والمعرفة .

كانت :

ولكن كانت (١٧٢٤ – ١٨٠٤) يفصل فصلا تاما بين مجال الحساسية ومجال العقل ، ويؤكد أن مجال الجمالية ليس مجال المعرفة ، وانما هو مجال الوجدان ، متأثرا بذلك بمندلسون وغيره من القائلين ، بوجود ملكة الوجدان هي وسط بين ملكتي العقل والارادة . ثم أن (كانت) بفعل نقديته ، وحرصه على تبين الاولاني القبلي في تجربة الموضوعات ، ومعرفتها ، اعتبر مسائل اللذة ، والمتعة ، والمنفعة هي من معطيات التجريب التي تتكشف

عن الحرية والذاتية ، وأن جمالية الجميل رغم انها شيء من وجداننا ، وذوقنا ، واحساسنا باللذة والالم ، الا انها تدل على (غائية جمالية) هي متميزة عن الغائية الموضوعية .

الجميل والجليل :

وقد اصطنع (كانت) التفرقة بين الجميل والجليل للتدليل على مقاصده ، وهي تفرقة قديمة(٧) متوارثة وجد كانت فيها برهانا على الاولانية ، وأيضا الغائية في تأمل الجمال ، بحيث راح يتبين من خلالها عناصر عقلية أولانية قبلية في ادراك الجمال ، أو الحكم عليه .

الجميل يعود إلى معرفة ملكة الموضوعات في التجربة الانسانية ، أي إلى (الفهم) ، في تطابقه مع المخيلة ؛ ولكن الجليل يعود إلى العقل ، والذي هو وحده القادر على الامتداد ما وراء الظواهر .

والجمال في الواقع الخارجي ، أي الجمال الطبيعي ينطوي على غائية صورية ، تجعل (الموضوع) ميسراً للملكة الحكم الموجودة لدينا . فمبدأ الجميل اذن هو في الطبيعة ، في حين أن مبدأ الجليل كامن فينا ، ومحله ليس في موضوعات الطبيعة ، ولكن في افكارنا ، أنه ثأر حريتنا من لا نهاية تفوقها كبراً ، أو قوة .

أن الظواهر التي نعرفها حسيا بالتجريب ، وعقليا بالتعالي ، وموافاة الواقع الموضوعي تصير تخضع لعلاقاتنا بالواقع ، وخاصة تطابق الفهم والمخيلة في التعبير عن ذاتيتنا ، بحيث أن النفاذ إلى ما وراء الظواهر هو شيء من هذه الذاتية العاقلة ، والحرة التي للوجود الانساني .

أن الجميل يولد فينا التأمل وسكينته(٨) ، في حين أن الجليل يولد الاستثارة ، وبالتالي شعوراً بالضيق والألم ، كما هي الحال في الاضطرابات أو مظاهر الخراب . . ومن حيث أن الجليل يعود في نهاية الامر إلى الحرية ، ويضاد كل غائية، يحصر (كانت) دراسته في الجمال ، والذي يمكن في حدوده تبين مظاهر الحياة الجمالية .

الجميل شعور جمالي له مستند واقعي في الخارج ،ويتحقق في الانسجام بين الفهم والمخيلة ، ونتيجته في (الحكم الجمالي) الذي هو ثمرة الوجدان ، والذوق . . أن العبقرية في المزج الفريد بين الخيال والواقع ، وعمل المخيلة في حرية ؛ ومن حيث أن الانسجام

ذاتي ، وله استقلال عن مضمونه التجريبي ، وأيضاً عن الامكان الفردي ، فان الشعور بالجمال يوجد وجوداً أولياً ويكون كمقوم ضروري للاحكام الجمالية ؛ هذا الشعور الجمالي هو وحده الذي يكسب الغائية مسحة غير هادفة ، بحيث تكون غائية بدون غاية ، يؤدي تحقيقها إلى بعث الحياة الجمالية ، واحكامها الذوقية المختلفة ؛ وقد درس (كانت) في كتابه نقد ملكة الحكم مسائل الجمال ، وتقصى فيه على الخصوص أمر الغائية في الوجود .

الحكم الجمالي :

انه حكم الذوق ، وهو عمل فكري ، ولكنه ايضا حالة الروح يوجدها الانسجام بين الملكات الانسانية . . أنه لذة له حضور العاطفة ، أي (الحضور الوجداني) ، ولكنه يبرهن عليه نقد العقل ؛ انه تركيبه ، وله مبادؤه في الفهم ، والحساسية ، والمخيلة ؛ ولكن بما أنه نشاط حر للملكات الانسان فهو معرفة ، وتدخله عناصر متنوعة .

يستند الحكم الجمالي إلى (الذوق) ، والذي هو ملكة وجدانية صرف ، لا تستند إلى أدلة ، ومفاهيم ؛ والتناقض اذن هو في كون الحكم الجمالي إلى جانب كونه ذاتيا ، فهو يتسم بالكلية ، ويناقش الناس فيه . . ولكن كلية الاحكام الجمالية ليست كلية منطقية ، تستند إلى مفاهيم عقلية ، وانما هي كلية حكم جزئي يدرك أنه صادق بالنسبة للجميع .

أن ضرورة الحكم الجمالي ليست ضرورة عقلية ؛ وانما هي ضرورة (اجماع) الناس على اعتبار الجميل جميلا ؛ ووحدة العقول الانسانية هي الضامن الحقيقي للاحكام الجمالية ، وقبول الآخرين لها . . ولو لم يكن (الذوق) حسا مشتركا وعاما بين الناس لما امكن أن تكون للحكم الجمالي قيمة ؛ الامر الذي يدل على امكان أن يكون للجمال قواعد ، ومفاهيم .

وأذن يمكن تعريف (الذوق) بأنه ملكة الحكم على ما من شأنه أن يجعل شعورنا الخالص قابلا للمشاركة من جانب الآخرين ، بصورة كلية عامة ، دون تدخل أي مفهوم من المفاهيم العقلية(٩) .

المقولات كبرهات :

يكشف الحكم الجمالي المقولات الاربع ، الكيف والكم والاضافة و، والجهة التي هي أشكال قبلية تساعد على تبين حقيقة الجمال .

كي نبحث(١٠) عن أي نوع من اللذة هو (أجمالي)؟، نستطيع أن نقف من زاوية (١١)، أو برهة (الكيف). أن الرضا الذي يحدده حكم الذوق ليس له غرض، أي هو ارتياح منزه عن استهداف شيء غير الجمال؛ ومعنى ذلك أن التمتع بالجمال لا يهتم بواقع موضوعه، على نقيض اللذة الحسية، والتمتع الاخلاقي اللذين يتطلب احدهما التملك، والآخر التحقيق.

أو (الكم): أن الجميل هو ما يرضي بصورة شاملة عامة، من غير تحديد مفهوم له، أو هو ما يجلب اللذة بوجه كلي، وبغير تصور؛ ونحن لا نعرف شيئا شاملا عاما الا بواسطة المفاهيم، فالجميل كواقعي محسوس قيمة تووفق عليها من جميع اصحاب الذوق، وشموله هو اشتراكه بين الناس.

أو (الاضافة): يعتبر (كانت) علاقة الوسيلة — الغاية الموضوع الاساسي لملكة الحكم؛ أن حكم الذوق يرتكز إلى أساس واحد هو الغائية التي للشيء، أو لتصوره، والجمال يمثل غائية موضوع ما مدركة في هذا الموضوع من غير تصور للغاية نفسها، فالفنان يعلم قيمة عمله الفني كما يعلم البستاني وظيفة الشجرة في البستان، أو قيمتها في السوق، ولكنه يتجاهل هذه الاهداف، ليحتفظ لنفسه بصورة صرفة للغائية من غير مضمون.

أو (الجهة): الجميل هو ما يعترف به موضوعاً لرضا عمومي وضروري بدون مفهوم؛ فهو نوع من الامر الجمالي، يشبه إلى حد كبير الامر الاخلاقي، من حيث أنه قبلي مثله، الا أن الزامه ليس مطلقا. أنه متطلب من متطلبات شعورنا الجمالي فيه ضرورة وقبلية، وهي ضرورة أعتبارية، وليست عقلية، أن ضرورة الحكم الجمالي تعود إلى افتراض حس مشترك، وعام بين الناس(١٢).

جدل الحكم الجمالي:

هناك جدل للحكم الجمالي يرجع إلى أن (الذوق) ذو طبيعة ذاتية، هي في الوقت نفسه تنزع إلى الكلية، والعموم؛ وهذا التناقض سبق أن فندناه، ويمكن ضبطه على النحو التالي:

الاطروحة: — الحكم الذوقي لا يقوم على مفاهيم، لأنه لو كان كذلك لامكن الفصل في موضوعه عن طريق البرهان. —

النقيض : — انه يستند إلى مفاهيم ، لانه لولا ذلك لما وجد خلاف حول الاحكام الذوقية والجمالية . —

الحل : أن التناقض الذي ينطوي عليه الحكم الجمالي تناقض ظاهري ، وانه يزول اذا فهمنا (الذوق) فهما صحيحا ، واعتبرناه حكما تأمليا خالصا .

ولذلك يضطرنا جدل الحكم الجمالي إلى أن نتجه إلى ما وراء المحسوس ، لنبحث عن النقطة التي تتلاقى عندها قوانا وملكاتنا الاولانية ، فنكون بذلك حققنا توافق العقل مع نفسه .

ان وهم الجدلية الجمالية في نظر (كانت) ، انها (جمالية) ما له من أثر من لذة أو ألم ، وليس جمالية العقل ، كملكة تأمر وتنهي ، وتتحكم بالظواهر . وذلك أن (الحكم الجمالي) هو في حقيقته مباشرة لتخطيطات مرتبطة بالحياة ، منافعها ، ولذائذها، ومن حيث أن هذه التخطيطات تصطدم دائماً بغائية موضوعية متميزة عنها، فهي تمتد بحريتها إلى ما وراء المحسوس ، وتعمل بحريتها على مداخلة الفهم ، والمخيلة ، مما ينشأ معه فارق النقيض ؛ في حين أن (هيجل) سوف يخضع مظاهر الحياة الجمالية كافة للجدل العقلي ، المنطقي الصارم ، ابتداء من المباشرة الحسية ، حتى تحقيق المقولات .

الغائية الجمالية :

أن الجمال يكشف عن (غائية جمالية) ، هي كون الشيء الجميل منظما على الشكل الذي يتوافق معه الفكر . . ولكنها غائية بدون غاية ، ما دامت ترتكز إلى الوجدان ، وتخطط بهما المتعالية .

أن الغائية في حد ذاتها مبدأ تنظيمي في نظر (كانت)، والغايات الطبيعية التي تكشف عنها الموجودات الحية والانسان ، تبرر تصورنا لفكرة وجود نسق كبير من الغايات في الطبيعة ؛ كأنما الطبيعة حابت الانسان فجعلته يدرك أن وراء النافع شيئا هو الجميل ، فالحكم الغائي يسمح لنا أن نوحد بين مملكة الطبيعة ومملكة الغايات في نسق واحد متكامل .

ولكن الانسان حر ، ورغم أنه موجود يتحدد سلوكه بموجب السببية ، الا أنه موجود أخلاقي يتصل في وجوده بمحض حريته . . أن المبدأ الغائي اذن قاعدة

منهجية ، وليس مبرراً وجوديا ؛ انه فكرة تنظيمية ، كما أنه يجد تفسيره في الفعل المتبادل بين الوسيلة والغاية ؛ في حين أن (هيجل) سوف يرى في العلو الموضوعي تحققا جدليا للمقولات على شكل نمو الكائن ، والفكرة .

لا بد للغائية من العمل الفني ، وكما في الطبيعة ، من أن تظهر مستترة متخفية(١٣) ، أن الغائية في الفن هي حقا شيء مراد ، ومقصود ، ولكن لا بد أن يظهر الفن بمظهر الطبيعة بدون تكلف ، أو محاكاة ، أو تقليد . ومن هنا قال (كانت) أن العبقرية هي الموهبة ، وانها الملكة الطبيعية وهي تملي على الفن قواعدها .

لقد اراد (كانت) أن يربط عن طريق ملكة الحكم بين العقل والفهم ، ففطن إلى أن الغائية هي حلقة الاتصال بين السببية والحرية ، وان الفن همزة وصل بين الطبيعة والحرية . فنحن في تفسير الحياة والجمال مضطرون إلى التخلي عن مبدا السببية ، واصطناع مبدأ الغائية .

هناك في الطبيعة غائية موضوعية ، وهناك ايضا بالنسبة للسلوك الانساني غائية اخلاقية . والدليل الاخلاقي على وجود الله يقين عملي ، انه يعبر عن مطلب عملي تستلزمه طبيعتنا الاخلاقية ؛ أن الايمان بعبارة أخرى هو دائماً في خدمة الواجب ، ويعمل على تنفيذ القانون الاخلاقي وأوامره المطلقة .

نقد الجمال :

وفي رأي (كانت) ليس هناك علم للجمال ، بل هناك فقط نقد للجمال ؛ كما أنه ليس هناك علم جميل ، وانما هناك فنون جميلة ؛ ولو كان بالامكان قيام علم للجمال لكان في وسعنا أن نحدد بطريقة علمية ، ما اذا كان من الواجب اعتبار هذا الشيء أو ذاك جميلا أو قبيحا ؛ وذلك مستحيل لاننا اذا اعتبرنا الجمال ظاهرة آلية تخضع للسببية ، أو الحكم الجمالي حكما علميا ، استحال علينا تبين حريتنا في الجمال ، كما استحال أن نقول في الحكم الجمالي انه حكم ذوقي ، له استقلاله ، وحريته .

وفي رأيه أيضا أن قوانين الفن كما رأينا لا بد أن تكون هي قوانين الجمال الطبيعي ، أن الطبيعة لا تكون جميلة الا اذا استطعنا أن نكتشف فيها ضربا من الغائية ، هي قاعدة منهجية لتنظيم الامور ، بحيث تبدو كأنما تحمل طابع الفن . . أن الجميل هو

ما يروقنا في الحكم فقط ، وليس عن طريق التصور العقلي . . أن الجمال الطبيعي شيء جميل ، ولكن الجمال الفني جميل لشيء ما ، ويعود إلى الموهبة الفنية ، والذوق ، والحرية .

الفنون الجميلة :

ولذلك قسم (كانت) الفنون إلى نوعين كبيرين متمايزين ، (الفنون الآلية) وهي التي تستند إلى معرفة أو أصول من أجل تنفيذ موضوع يمكن تحقيقه ، مثل الصناعات ، والحرف ، والمهارات . . .

و (الفنون الجمالية) التي ليس لها غاية مباشرة غير الشعور باللذة ، والاستمتاع بالجمال ؛ كما قسم الفنون الجمالية الى (فنون بهيجة) أو ملائمة ، وهي التي تربط اللذة الجمالية بالتمثلات الحسية ، وترمي إلى المتعة والتسلية واللهو ، مثل ألعاب التسلية ، وفن الحديث ، وتمضية الوقت ، والفكاهة والهزل .

و (فنون جميلة) وهي التي تتسم بطابع غائي ، وان لم يكن لها غاية محددة ، وتسهم في تثقيف الذهن ، وتنمية الروح الجماعية ، وتقوية حساسيتنا الاجتماعية . أن (كانت) يقسم الفنون الجميلة بحسب أسلوب التعبير في توصيل انطباعات جمالية إلى الآخرين ، ولما كان الناس يصطنعون في تعبيراتهم الكلمة ، والحركة ، والصوت فهناك اذن فنون قول ، وفنون حركة ، وفنون صوت . .

في فنون القول ، (البلاغة) ، أي الخطابة تعالج مسائل الفهم كما لو كانت لهواً حراً للمخيلة ، و (الشعر) يحقق للمخيلة لهواً حراً في صورة مسألة من مسائل الفهم ، وفي كلتا الحالتين لا بد من توافق ملكتي الفهم ، والحساسية بطريقة تلقائية ، لا قسر فيها ، ولا افتعال .

وفي فنون الحركة (الفنون التشكيلية) تعبر عن الافكار بحدوس حسية ، وهي أما فنون تجسيمية تعبر عن الحقيقة الحسية كالعمارة ، والنحت ، وتدرك بواسطة البصر ، واللمس ، أو فنون تصويرية تعبر عن المظهر الحسي ، كالرسم ، وفن تجميل البساتين .

وفي فنون الصوت ، الموسيقى تقوم على التلاعب الحر بالاحاسيس السمعية ، كما يقوم مزج الالوان على التلاعب الحر بالاحاسيس البصرية . . وفيما تضاف الموسيقى

إلى الشعر يكون الغناء وتضافرهما معاً يعطي الاوبرا ، وفي رأي (كانت) من الممكن مثل هذا الاتحاد .

والشعر أعظم الفنون جميعاً ، فهو يربي المخيلة ، ويوسع آفاق الفكر ، ويمدنا بالأفكار ، في حين أن الفنون التشكيلية تبدأ من أفكار محددة ، لتنتهي إلى أحاسيس ، هي انطباعات دائمة ، بينما الموسيقى هي انطباعات عابرة ، وتبدأ من الأحاسيس إلى الأفكار غير محددة .

– ٢ –

تأثر هيجل (١٧٧٠ – ١٨٣١) بنقدية (كانت)، فقال بالمباشرة والتعالي ، كما عمل على اظهار دور الحرية في الجمال ، ولكنه حارب صوريته ، فقال بالعلو الموضوعي ، ونقل دراسة الجمال بشكل تام إلى المجال الفني . . وبفعل عمله على تكريس الجدل العقلي المنطقي ؛ وجدناه يخضع المسائل الجمالية للحركة الجدلية ، وتكشفها الموضوعي ، والتاريخي ؛ فلم تعد مسائل الجمال تستنبط في ذوق المتذوق ، أو إبداع المبدع كما عند (كانت) ، وإنما صارت تستنبط في الواقع الموضوعي ، والتاريخي : وتلك هي الخطوة الجدلية العقلية التي خطاها (هيجل)، فأظهر علاقة الفن بالمثال ، أي الفكرة المتكشفة كروح وعقل ، وبالتالي علاقته بوعي الحرية في التاريخ .

ولذلك لم يعد مجال الفن هو مجال الميل الذاتي كما عند (كانت)، وإنما صار مجاله مجال الفكرة المتجسدة ، وبذلك ظل الفن كفكرة نامية يحتفظ بطابعه العقلي ، والغائي ، من أجل أن يبحث في النهائي عن اللانهائي ، وفي المحدد عن الروح المطلق . . أن (كمال) الفن كفكرة نامية اذن هو في الصلة الوثقى بين الشكل والمضمون ، بفعل أن الفكرة تحوي السلب في جوفها فتتضمن نقائضها من حسي ، وجزئي ، وخاص ، لترقى إلى وحدة تركيبية أعلى : والمسألة الجمالية هي في امكانية تجسيد الفكرة .

علم الجمال :

لقد اقتصر (هيجل) علم الجمال على دراسة الفن الجميل ، وقد نوه بذلك في مطلع محاضراته عن الاستطيقا ، هذا المصطلح الذي يعني منه فلسفة الفن الجميل ؛كما راح يؤكد : ــان الموضوع الحقيقي لبحثنا هو مجال الفن منظوراً إليه على أنه الحقيقة الوحيدة ، الملائمة لفكرة الجمال . ــج ١ ، ص ١٩٦ .

إن الطبيعة هي الصورة الحسية الأولى التي تتجلى فيها الفكرة ، وبالتالي هي أولى صور الجمال ، حيث المستويات المتباينة (الطبيعة) (هي الفكرة في الآخر ، ولكن الجمال الحقيقي هو في الوحدة المثالية . فالأشياء حين تقدم نفسها يتحكم بها التناهي أو الرصف أو الآلية فيكون مستواها متدنياً ، في حين عندما هي ترتبط فيما بينها برباط الوحدة المثالية التي للحياة مثلا أو العقل ، تكون أعلى جمالياً .

إن (جمال الطبيعة) ناقص بسبب تناهي موضوعاته ، والعقل الذي هو من طبيعته مؤهل لادراك المطلق يرتفع فوق الطبيعة ، ويخلق موضوعات الجمال . . ان (الجمال الفني) أرقى من الطبيعة ، لأنه يتولد من العقل ، وجمال الطبيعة لا يتكشف ، أو لنقل يكشف نفسه ، إلا على أنه انعكاس بالعقل . .

— يندمج الانسان في علاقات عملية مع العالم الخارجي ، ومن هذه العلاقات تولد الحاجة إلى تحويل العالم ، وتحويل نفسه بقدر ماهو جزء منه ، وذلك بأن يطبعه بطابعه الشخصي . أنه يفعل ذلك أيضاً كي يتعرف على نفسه في شكل الأشياء ، وكي يستمتع بنفسه كما بواقع خارجي . . بالمنتوج الفني يسعى الانسان إلى التعبير عن الوعي الذي له عن نفسه . — ج ١ ، ص ٥٦ .

الفن :

إن الفن هو المثالي كمحسوس ، أو هو الفكرة في ثوب حسي ؛ وبالعمل الفني بوصفه وحدة مثالية هو صورة الحرية ، لانه نتاج الفاعلية الذاتيه ، والحرة ، نتاج الروح في تكشفه عن العقلانية . . ان الفكرة هي التي تحدد نفسها ، وتتطور لتكون لا متناهية ، وحرة ، والعمل الفني لا يخضع لقانون سابق لتحققه ، أو لغاية خارجية عنه وإنما هو علو ذاته ، ويحمل من نفسه غايته ، وهي التناسق بين الفكرة المتكشفة ، وتمثيلها الحسي الموضوعي .

ولذلك اعتبر (هيجل) أن مهمة الفن هي الكشف ، وليس النفع ، أو المصلحة ؛ وأن غاية الفن هي الجمال ، وليس محاكاة الطبيعة ، أو لنقل هي تمثيل الوجود بوصفه جمالا ؛ وفي ذلك يقول : — أن القضية في الفن ليست مجرد لعب مفيد ، أو سار ، بل قضية تحرير الروح من محتوى التناهي وصوره ؛ إنها قضية حضور المطلق في المحسوس وفي الواقع ، قضية تفتح الحقيقة التي لا يستنفد التاريخ الطبيعي ماهيتها ، وإنما تتجلى في في التاريخ الكلي . — ج ٢ ، ص ٣٩ .

إن (الفن) هو البرهة الأولى من برهات تكشف الروح ، انه الروح المباشر الذي يحاول أن يعرض حقيقته على أنها الحقيقة بالذات ، وماهيته أنه روح متجلية في التعبيرات الحسية ، في حدوس المباشرة والتجربة . . ان الفنون الجميلة هي الروح المحددة للشعب ، ومن هنا ارتباطها بصيرورة الانسان تاريخياً .

وان البعد الجديد الذي أعطاه (هيجل) للفن ، وأيضاً الجمال ، هو هذا البعد التاريخي ، الذي هو في نظره لازب بطبيعة الفن ، وفاعليته ، والجمال ، وتمثله . وذلك لأن انصهار الفكرة بخارجيتها ، أو ثوبها الحسي في جملة حرة حرة شيء تاريخي ، أو هو يتحقق تاريخياً ، وتأمل الفن هنا صار تأمل الأنشاء التاريخي نفسه ، وكشف عن حركة التحقق الوجودي كافة .

السمع والبصر :

لقد قصر (هيجل) الفن على حاسّتي السمع والبصر ، لما لهما من ارتباط بالعقل (١٧)، يجعلهما يستبقيان موضوعهما ، في حين أن الحواس الاخرى ترتبط مباشرة بالرغبات والمحسوسات ، وتتحمل آثار الاستعمال العملي .

إن نظرة العين في رأيه ركيزة للحياة الباطنية وانفعالها الذاتي . ج٣، ص ١٤٨ ، كما أنها الجانب الأكثر انحداراً في أعماق النفس ، ص ١٤٩ ؛ وأن السمع مثل البصر يجب أن يعتبرا من حواس التأمل ، وليس من حواس الفعل ، ص ٣٤١ .

ان الحس في الفن يحمل طابع الروح ، ج ١ ، ص ١١٠ ، كما أن الروحي يبدو في ثوب المحسوس ، نفس الصفحة ؛ أن (الفن) رغم قيامه بالمحسوسات يضفي على هذه المحسوسات طابع الروحانية . أنه يخلص الانسان من قوة الإحساس ، رغم أنه يظل في المجال الحسي ، ج١ ، ص ٢١ — ٣٠ . الفن يحتل مكاناً وسطاً بين ماهو حسي وماهو مثالي ، ولكن حضوره حسي ج١ ، ص ١٠٨ . .

وأهمية (الفن) تتميز عن الأهمية العملية للرغبة ، في أنه يديم موضوعة ليظل حراً ، مستقلاً ، في حين أن الرغبة تدمره لصالحها، ج١ ، ص ١٠٧ ؛ ولذلك اشترط (هيجل) أن يكون النتاج الحسي في الفن قادراً على إعطاء محتوى مثالي (١٨) ، وأن يكون هذا المحتوى ثمرة التصور الانساني ونشاطه الروحي ، وليس مجرد تحقيق للواقع المباشر ج٣ ، ص ٣٢ .

الممارسة والروح :

ولذلك ربط (هيجل) أشكال الفن بالممارسة وبالحياة الانسانية نفسها ؛ أنه يعتبر النشاط الجمالي طريقاً إلى الحرية ؛ والفن الحقيقي في نظره هو عمل ارادة حرة ، أو هو لا يكون فنا حقيقياً حتى يكون حراً ، المدخل .

ومن حيث أن التناهي نقص ، فان اللاتناهي يبدو على أنه نمو ، واكتمال ، وتحرر . من هنا هذا الارتفاع نحو الروح ، والتشبث بالفكرة المطلقة التي من طبعتها تحوي السلب في جوفها ، وتسير عبر المتناقضات . ولذلك اعتبر (هيجل) الفن، والدين والفلسفة من موضوع واحد ، وأكد أن الفكرة التي تعبر عن نفسها ، في الفن ، هي العقل الكلي ، والمطلق في تكشفه كروح ، جـ١ ، ص ١٢٦ .

وعلى هذا النحو يكون (الفن)مباشرة للمطلق ، للاطي ، كما يكون تفتحاً لوعي الانسان ، وحريته على الحقيقة ، والتي ومن هنا التسوية بين الدين والفن في المراحل الانسانية الأولى ، حيث المحتوى الفكري ، يعيشها وسط القيود ، والحدود (١٩). والشكل الحسي الذي يظهره متراصفان ، وفي بعضهما متفككان ؛ ثم أنه عندما يتوازنان يكون دين الجمال ، أو الجمال ديناً ، كما لوحظ أن عبادة الآلهة عند اليونان تتساوى مع التعبد للاشكال الجميلة ؛ ثم لايكسب الفن وضعه الخاص في نظر (هيجل) إلا بعد أن يفوز الدين بماهيته الفعلية ، عن طريق وعي الانسان حقيقته في المسيحية .

– أن اسمى مقصد للفن هو ذلك المقصد المشترك بينه وبين الدين ، والفلسفة ؛ فهو مثلهما ضرب من التعبير عن الالوهة ، وعن اسمى حاجات الروح ومتطلباته . ان الشعوب أودعت في الفن اسمى معانيها ، وهو يشكل بالنسبة إلينا الوسيلة الوحيدة لفهم دين شعب من الشعوب ، على أنه يختلف عن الدين ، وعن الفلسفة بكونه يملك القدرة على اعطاء تصور حسي عن هذه المعاني الدقيقة يجعلها في متناولنا.جـ١، ص ٢٩ .

يضاف إلى ذلك قول (هيجل) بتخارج الفن ، والدين ، والفلسفة بعضها من بعض (٢٠) ، وتدليله في الوقت نفسه على نوعية كل منها ، الأول في سعيه إلى الجمال ، والثاني إلى فكرة الله ، والثالثة إلى المنطق . . . في الفصل السابع من – ظواهرية الروح ، (الفن) لحظة ، أو برهة من الدين ؛ وفي – علم الجمال – كثيراً مايظهر الدين مماثلا للفن ، أو فصلا من فصوله ؛ وفي – الموسوعة – المحتوى واحد في (الفن) ، والدين ،

أنهما عبارة عن التمثيلات التي مثل بها الانسان معقوليته ، أو التغييرات الرمزية عن وعي الروح المطلق لذاته ؛ ناهيك أنه في – تاريخ الفلسفة – ، أو في – فلسفة الدين – مهمة (الفلسفة) مماثلة لمهمة الدين ، وهي التغلب على التمزق والانفصال ، واعادة الوحدة لوجود يتهدده السقوط .

مراحل تحقق الفن :

هناك في نظر (هيجل) ثلاث مراحل ، مر بها الفن تكشف عن انشاء الانسان لنفسه تاريخياً ؛ وهي في نظره يتطابق فيها ظهور النمطية الفنية ، مع ظهور الأنواع ، والأساليب التي تعبر عنها . وهذه المراحل هي المرحلة الرمزية ، فالكلاسيكية ، فالرومنطقية ، وتظهر تقدماً في وعي الذاتية ، وخاصة الحرية . .

الفن الرمزي :

يرجع الفن الرمزي إلى عصور قديمة ، لم يكن انسان التاريخ قد تطور بعد ، أو نجح في حل مشكلات الروح ؛ ولذلك نجده يستخدم (الرمز) ليمثل فكرته ، إذ الرمز في نظر (هيجل) يوحي بالمعنى ، ولكنه لا يفصح عنه ، مما أكسبه حس اللغز ، والذي يسمع أقاصيص متنوعة عنه وقتها .

إن الفكري المجرد ، والخارجية التي ترمزه في الفن الرمزي ، موصوفان وصفاً بشكل متجاوز القياس ، أو بلا قياس ، كما في اليوم البرهمي الذي لا نهاية له ، أو في التماثيل العديدة الرؤوس والأذرع والسيقان ، أو كما في اهرامات الجيزة وصقارة أو برج بابل وغيرها . .

إن المطلق ، أو الالهي ، أو الروح هنا هو مماثل للواقع الطبيعي ، والذي هو في الوقت نفسه محدود يعبر عن اللامحدود ، ومتناه يعبر عن اللامتناهي ؛ والعمارة هي الفن الملائم لنمطية هذه المرحلة الاولى ، وروحيتها ، ولكن هناك نتاج فني في عكس التفكك الذي للفن الرمزي ، مثل الحكايات الخرافية ، والقصص التشخيصية ، والإمثال ذات المغزى الحكمي والأخلاقي ، والشعر الوصفي ، والتعليمي ، مما نجده وقتها . .

الفن الكلاسي :

وعندما تحقق للفرد انسجامه مع مجتمعه ، كما في المدينة اليونانية ظهر الفن الكلاسي ،

والذي تتوازن فيه الفكرة مع تمثيلاتها ، وظهر على الخصوص تمجيد الجمال الانساني نفسه .أن البطل في الملحمة يجسد فضائل أمته في موضوعية ، والملحمة في نظر (هيجل) ليست فقط صورة لشخصية البطل ، ولكنها أيضاً صورة العالم الموضوعي الذي تعمل فيه (٢٢) .

وأما الشعر المسرحي ، وخاصة المأساة ، التراجيديا ، فهو وحدة شعر الملاحم ، والشعر الغنائي ، ويجمع بين المبدأين اللذين يرتكز إليهما : الذاتية والموضوعية . ان ماهية المأساة تضمنها صراعاً بين قوى أخلاقية كلية وجزئية تتعلق بالحياة الانسانية ، مثل الحب ، أو الواجب ، وهو صراع يصطدم من طبيعته بالارادات الفردية ، ولا بد من معالجته ؛ ولذلك أن ما يلغي في المأساة ليس الجانب الأخلاقي ، وأنما الجانب الآحادي، الفردي . .

والنحت هو الفن الأصلح للتعبير عن التصور الجديد للانسان ، وحياته الانسانية ، وإن النحت اليوناني حين عبر عن الروحي بواسطة الصورة الانسانية والتي خلعها على الآلهة أنفسهم ، أوجد مثلا أعلى لجمال انساني نوعي . . ولوبيات الانحطاط في هذا الفن الكلاسي تبرز مع الفترة الرومانية ، ومدينتها التي مالت إلى الفردية ، ومصالحها الخاصة ، الأمر الذي سمح بازدهار الملهاة ، الكوميديا ، والتي تعبر في نظر(هيجل) عن الانفصال بين الروح والواقع (٢٣) .

الفن الرومنطي :

إن التوازن بين المضمون الروحي ، وصوره الحسية يفقد الآن مقوماته ، ويصير مع روما الامبراطورية إلى داخلية مطلقة . بحيث لم يعد الروح يستطيع أن يعبر عن تمزقه بالخارجية الحسية ؛ وإنما يصير يلجأ إلى نمطية فنية ، وأنواع ، وأساليب أخرى تعبر عنه ، مما سمح بظهور الرسم ، والموسيقى ، والشعر .

وبينما يحمل العمل الكلاسي طابع الخلود ، والغبطة ، والسكينة ؛ فإن الرومنطي يتجه إلى تصوير العمل ، والحركة ، في خصوصياتها . . وبينما كانت الآلام والشرور في الفن الكلاسي أشياء غير جميلة ، تهمل ، أو تكون في الخلف ، إذا بها مع تمزق الروح ، وصراعاتها تنفذ إلى نسيج الفن الرومنطي في الصميم ، وهو ماعبرت عنه المسيحية بمشاهد الصلب ، والبعث .

لقد اعتبر (هيجل) الفن الرومنطي فن أوروبة الحديثة ، أو هو فن الديانة المسيحية ؛ إنه التعبير الصادق عن الشخصية الانسانية في عذابها بتناقضاتها ؛ ولذلك يصير إلى تمجيد للفروسية ، وفضائلها من حب ، وشرف ، وأمانه ، والتي تمثل القيم اللامتناهية للشخصية ، أو لا تناهي الذات . أن الاخلاقية هنا أخلاقية داخلية وذاتية وتستمد قيمتها من الخصائص الفردية الخالصة لشخصياتها ، الذين هم أناسي الحياة الواقعية ؛ ولكن انحطاط الرومنطية يصير إلى النفعية ، وأيضاً أذى الغير ، كما في الحروب الصليبية في القرون الوسطى ، أو العبثية الدونكيشوتية الساحرة بشكل شيء.

ويقول ولتر ستيس : — الفن الرومنطي يحمل بذرة انحلاله وتفككه داخل ذاته . فالفن طبقاً لفكرته الشاملة ذاتها هو اتحاد المضمون الروحي مع الشكل الخارجي ، وقد توقف الفن الرومنطي بالفعل ، إلى حد ما ، عن أن يكون ،نا حين حتم الاتفاق والانسجام بين الجانبين في الفن الكلاسي .والفن الرومنطي يتضمن القول بأن الجانبين في حقيقتها مختلفان مادامت الروح الآن لاتجد تجسيداً حسياً كافياً للتعبير عنها . ويمكن أن يفضي التطور المنطقي لهذا المبدأ إلى انقسام الجانبين تماماً ، وحين يحدث ذلك نصل إلى التفكك الكامل للفن ، وتجد الروح عندئذ أن الفن ليس هو الوسط الحقيقي الكامل لها ، وأن دائرة جديدة الآن مطلوبة لكي تحقق ما فيها الروح نفسها ، وهذه الدائرة الجديدة هي الدين (٢٤) . — وفي ذلك نظر . .

مقارنات :

كان المضمون في (الفن الرمزي) خارجياً بالنسبة الشكل ، لأنه لم ينفذ إليه ، وظلا في تعبيرها عن الفكرة متراصفين ، أو في شبه تركيبية هي في حقيقتها مفككة . . في حين أنه مع (الفن الكلاسي) المضمون ينفذ إلى الشكل ، ويصبح داخلياً ، فيمتزجان في وحدة منسجمة ، تعبر التعبير الكامل عن توازن حياة الانسان ازاء كل متطلبات الروح والواقع .

ولكن الروح في (الفن الرومنطي) إلى جانب نفاذها إلى الشكل المحسوس تتجاوزه في اتجاه الداخلية المطلقة . أن الروحية العقلية هي التي تسود فيه ، فينفذ إلى الوجود المستقل ، لتكشف عن حقيقته ، أو بالأحرى عن انطباعاته بحقيقته وتناقضاتها . ومادام

أن الفكرة الشاملة للفن هي الوحدة الكاملة بين المضمون ، وتجسيده ، فان الفن الكلاسي هو الفن الوحيد الكامل ، بفعل أنه يحقق هذه الوحدة الكاملة ؛ في حين أنه لما كان (الفن الرومنطي (هو الفن الذي تدرك فيه الروح حقيقتها ، فهو أعلى في التطور الروحي من الفن الكلاسي .

ويقول ريمون باييه في ذاتية التجربة الجمالية في مرحلة الفن الرومنطي : — أن ماهو حقيقة الهي صار يتجاوز كل تجسيد فني ؛ أنه بالأحرى طموح . الروح يتذكر أنه ذاتية لا متناهية للفكرة . الفنان يعي عدم امكانية بلوره المطلق . وعلى هذا النحو نجدنا بحضور خاصية جديدة ، وهي أنه ليست خارجية الفكرة هي التي تحدث اللاتوازن ، وإنما صميمها الروحية التي لداخليتها . الفكرة هنا تعي نفسها ، ولكنها لم تعد واضحة أو غير محدودة ؛ ولذلك هي تكسر غلافها . أن الفكرة هنا هي أيضاً طموح (٢٥) . الإمر الذي يدل على الاتجاه العقلاني الخالص ، وكيف أنه يستند وحدة التركيب الذي للتعالي ، وعلوه الموضوعي (٢٦) .

نظام الفنون :

إن التطور الذي سجلته مراحل الفن هو في حقيقته تقدم في الروحية ؛ إنه يكشف عن تقدم منطقي ، وتاريخي سواء في النمطية أي من فنون دنيا إلى فنون عليا ، أو في الأشكال والأساليب ، أي من أشكال وأساليب دنيا إلى أخرى عليا .

ويقول ولتر ستيس : — الروحية المتزايدة هي التي تؤلف طريق التقدم في الأنواع العامة للفن . فلقد كانت المادة تغطي على الروح في الفن الرمزي ، أما في الفن الكلاسي فقد وقفت الروح والمادة على مستوى واحد ، ثم سيطرت الروح وسادت في الفن الرومنطي وهذا المبدأ نفسه بالضبط هو الذي يحكم تطور الفنون الجزئية ، فاول وأدنى فن هنا هو العمارة وهو مادي في الأعم الأغلب ، فهو يتخذ من المادة الجامدة وسطا له بأبعادها الثلاثة، وفي الطرف الأقصى المقابل نجد نجد الشعر بوصفه آخر الفنون وأعلاها ، أذ فيه يمحي الجانب المادي شيئاً فشيئاً إلى أن يزول تقريباً — (٢٧) .

وعلى هذا النحو سادت ، وتسلسلت (العمارة) في الفن الرمزي ،ثم (النحت) في مرحلة الفن الكلاسي ، ثم الرسم ،والموسيقى ،والشعر ،في مرحلة الفن الرومنطي .وذلك لأن العمل

والحركة والصراعات أشياء لا تسمح تلك الفترات الأولى بالتعبير عنها، فاهيك بأن الأدوات الفنية لا تتسع لها، لا في العمارة في الفن الرمزي، ولا في النحت في الفن الكلاسي (٢٨) .

إن الأدوات الفنية في المرحلة الرومنطية مع الرسم، والموسيقى والشعر هي أكثر مثالية، وتخلصاً من الجانب المادي، أن (الرسم) يدخلنا في العالم الذاتي الشخصي الذي تتحرك فيه حياتنا اليومية، و (الموسيقى) هي فن الداخلية، ولغتها، وتتغلب على كل خارجية، الموسيقى تتجرد من المكان تماماً، فلا تبقى إلا في الزمان مع النغمة، والايقاع . و(الشعر) هو تركيب الرسم والموسيقى، ويقودنا إلى مابعد الفن، أي إلى عتبة الدين .

ولقد لوحظ تمجيد (هيجل) الشعر، والذي يعتبره ليس فقط ذروة الفن الرومنطي ؛ وانما يعتبره أيضاً أنه هو الفن الشامل . وذلك بفعل استناده إلى الصميمية الداخلية، وأن ماهو شاعري يرقى بداخلية إلى الا تفاق مع الفكرة التي تولد الجمال الفني ؛ ج٤ ؛ ص ٢٠ ؛ ويقول هيجل : — الشعر هو الفن المطلق للعقل الذي أصبح حراً في طبيعته، والذي لا يكون مقيداً في أن يجد تحققه في المادة الحسية الخارجية، ولكنه يتغرب بشكل تام في المكان الباطني، والزمان الباطني للأفكار، والمشاعر . — ج١، ص ٢٠٩ .

ولا بد من التنويه، أخيراً، بحدب هيجل على واقع الفن في عصره، كما هي حاله ازاء النشاطات الانسانية الأخرى، ودعوته إلى توضيح معنى الجمال، وأن يعرف الفن قدراته وحدوده، فيوضع في موضعه، على أنه نبرة أساسية في صيرورة الثقافة، وأنه من نظام الروح، هو فيه برهة من برهات العقلانية، وارادتها ؛ والعمل بالتالي على انقاذ الانسان من واقع القطيعة والتمزق الذي هو فيه، وانقاذ الفن من النفعية والحسية اللتين غلبتا عليه وقتها، والرجوع باستمرار إلى الماضي، فتبيين حقيقته ؛ كما تعيين موقعنا في الحاضر، فذلك هو الكفيل بأن ينير لنا طريق المستقبل الأفضل .

الحواشي

(١) للتاريخ والفائدة نسجل أننا كنا ألقينا في عامي ١٩٦٣ — ١٩٦٤ بتكليف من مديرية الفنون عدة محاضرات عن علم الجمال ، والفن ، والصناعة ، في مركزي الفنون التشكيلية ، والتطبيقية ، بدمشق ؛ كما كتبنا العديد من المقالات عن مفهوم الجمال عند افلاطون ، وأرسطاليس ، وبومجارتن ، ولالو ، وبايير وغيرهم ، انظر مثلاً بين علم الجمال والنقد الأدبي ، عدد خاص عن النقد ، المعرفة آب ١٩٧٢ . .

(٢) إن علم الجمال كتأمل للفن لم يعد اليوم يسمح بمثل نظرات القدماء ، وخاصة الاشراقيين في تحصيل الجميل ، الفارابي ، أو بلوغ اللذة القصوى ، ابن سينا ، ابن طفيل ؛ ومع ذلك أن المفهوم العربي عن الجمال عكس نفحات اشراقية تعود إلى نظرية الفيض ، وما آلت إليه عندهم .

(٣) من المستحسن مراجعة الفلسفة وبرهانها ، لعدنان بن ذريل ، دمشق ١٩٧٥ ، ص ١١٤ وما بعدها .

(٤) يراجع تاريخ الفلسفة الحديثة ، ليوسف كرم ، مصر ١٩٤٩ ؛ وعلم الجمال ، لديمون بايير ، باريز ١٩٥٦ .

(٥) راجع مبادىء علم الجمال ، لشارل لالو ، ترجمة خليل عزيز شطا ، مراجعة وتقديم عدنان بن ذريل ، دمشق ١٩٥١ ، وعلم الجمال ، لريمون بايير ، السابق الذكر .

(٦) أصدر بومجارتن عام ١٧٣٥ تأملات في الشعر وفنيته ، وعام ١٧٥٠ القسم الأول من الاستطيقا ، ثم عام ١٧٥٨ القسم الثاني ، وانظر مقالتنا الآنفة .

(٧) ومن المعاصرين لكانت توسع فيها الكاتب الانجليزي (بورك) ؛ ثم عاد (هيجل) فاصطنعها بمدلولات جدلية تفاعلية .

(٨) تناول كانت هذه التفرقة بين الجميل والجليل في مقال له ظهر عام ١٧٦٤ ، بعنوان (ملاحظات حول الشعور بالجمال والجلال) ، ثم عاد في كتابه (نقد ملكة الحكم) الذي ظهر عام ١٧٩٠ فأكد عليها ؛ وفيه يوفق كانت بين عالم الطبيعة وعالم الحرية ، عن طريق الالتجاء إلى قوة يمكنها أن توفق بين العقل النظري والعقل العملي ، هي ملكة الحكم ، الحاكمة بالجمال والغائية .

(٩) نقد ملكة الحكم ، ترجمة جيبلان ، ص ١١٨ ، وراجع كانت ، لزكريا ابراهيم ، مصر ١٩٦٣ ، ص ٢٧٤ .

(١٠) يقول شارل لالو ، في مبادىء علم الجمال ، السابق الذكر ، متحدثاً عن هذه القضايا الأربع : — ان وظيفتها الحقيقية هي أن تقوم بدور الأربع مخططات متعالية لنقد العقل الخالص ، وليست هي قوانين ضرورية التفكير ، بل هي قواعد عملية لانشاء المفاهيم الجمالية ، أو معايير التطبيق على مظاهر التجربة الحسية المتنوعة والمختلفة التي للفنون ، أو الطبيعة . — ص ٧٩ .

(١١) يلاحظ إن (شارل لالو) في المصدر السابق ، ص ٧٧ ، يستعمل للتدليل على نوع هذا الوقوف مصطلح وجهة نظر ، وبرهة ؛ في حين أن (ريمون بايبه) في علم الجمال ، المنوه عنه ، ص ٢٤٠ ، يستعمل مصطلح زمن ويقول أن (كانت) يحلل حكم الذوق ويميز فيه أربعة أزمنة ، نفس الصفحة ؛ بينما زكريا ابراهيم يستعمل فقط مصطلح وجهة نظر ، كانت السابق الذكر ، ص ٢٥٥ وما بعدها .

(١٢) يقول زكريا ابراهيم : — حينما عرف كانت الجمال بصيغه الاربع التي اتينا على ذكرها ، فانه لم يقدم لنا حلولا وتعريفات ، بل قدم لنا اشكالات ومتناقضات . — ص ٢٦٥ ، وذلك غير صحيح ، لأن هذه القضايا ، ان كان لها كما يقول شارل لالو مظهر اربعة تناقضات لا يمكن حلها في المعرفة المادية ، إلا أنها يمكن حلها في عالم المجهول بدون شك ، ص ٧٩ ، ولذلك اقتضى التنويه ، خاصة أن زكريا ابراهيم يحيل إلى رأي شارل لالو فيعرضه عرضاً خاطئاً .

(١٣) وهذا ماقصد إليه (كانت) حين اعتبر الطراز العربي في الزخرفة ، الارابيسك هي الجمال الخالص ، والحر ؛ وذلك لأنها انسجام الفكر والحواس بدون أي هدف آخر ؛ في حين أن (المحاكاة) من طبيعتها تستهدف الكامل ، وبالتالي تنم عن معرفة موضوعية . . وقد رد عليه ريمون بايبه بأن هذا الموقف الكانتي موقف صوري بحت يتنكر للمضامين ، وأهدافها ، في حين أن الفنون الدنيا منها أو العليا تتداخل فيما بينها دون الاهتمام بارتباطها بمضامينها ، علم الجمال ، السابق الذكر ، ص ٢١٢ .

(١٤) وفي نظر كانت يجب على النحت أن لا يكون مجرد محاكاة عمياء للطبيعة ، وانما يكون انسانياً تظهر فيه الارادة الحرة . .

(١٥) استهدفت دراسة هيجل الجمال ، أولا — الجمال الفني ، وعلاقة المثال بالطبيعة ، وبالغرائز الفنية ؛ ثانياً — المراحل الفنية التي مر بها الفن تاريخياً ؛ وثالثاً — نظام الفنون كتحقق تاريخي للروح المطلق في الموضوعات الفنية العينية .

(١٦) لوحظ أن فرانسوا شاتيليه في كتابه عن (هيجل) يدرس جمالية تحت عنوان الفاعلية الفنية ، كما يدرس فلسفة الدين عنده تحت عنوان الفاعلية الدينية ، انظر ترجمة جورج صدقني لكتاب ، ط٢ ، دمشق ١٩٧٦ ، ص ١٥٢ وما بعدها .

(١٧) قبل هيجل ، نوه (ديدرو) بروحانية هاتين الحالتين . . ومن بعد هيجل نجد (شارل لالو) يعتبرهما حاستين جماليتين فكريتين ، ويشيد بمزاياهما ، انظر مبادىء علم الجمال ، السابق الذكر ، ص ٦٥ — ٧٦ .

(١٨) وفي رأي هيجل أن (الفن) يجب أن يرتكز إلى ثراء الحياة ، وإلى تخطي التجريدات ، لأن الفن ليس افكاراً ، كما الفلسفة وانما هو الاشكال الخارجية لما يوجد حقاً ، ج١ ، ص ٣٨١ .

(١٩) يقول روجيه غارودي ، في فكر هيجل ، ترجمة الياس مرقص ، بيروت : — الموقف الاستطيقي الجمالي لا يخضع الموضوع للرغبة ، كما تفعل (الممارسة) ولا يجرده من واقعيته المباشرة ، كما تفعل النظرية ، إنه يقبل فرديته الحسية كمعنى روحي . الهدف ليس موقتاً خارج الموضوع : لا في حاجة عليه أن يلبيها ، ولا في تجريد يخضعه لمكلي . العمل الفني بوصفه جملة عضوية هو صورة عن الحرية — ص ٢٢٣ .

(٢٠) وسبق أن رددنا مطولا على رأي هيجل في تخارج الفن ، والدين ، والفلسفة بعضها من بعض ، انظر مثلا كتابنا الفلسفة وبرهانها في ذلك ، وما يحيل إليه .

(٢١) يضاف إلى ذلك أن هيجل يقارن عصره بالعصر الذي ولدت فيه المسيحية ، ويجد أن مهمة الفلسفة مشابهة للمهمة التي حققها الدين المسيحي عند ظهوره ، إذ العصر قطيعة في العالم الواقعي ، قطيعة بين الوجود الداخلي والوجود الخارجي،ورسالة الفلسفة هي التغلب على هذا التمزق .

(٢٢) لنلاحظ أن هيجل يحلل الجميل والجليل على نماذج من معطيات متنوعة ، (الجميل هو التعبير ، أو التمثيل المتوازن بطرفيه الفكري والحسي ، حيث المطلق يجد تعبيره الكامل في تجسيد حسي ، وعلى هذا النحو يلتقي فيه الطرفان الفكري والحسي ، في انسجام واتفاق كاملين . . و (الجليل) هو محاولة التعبير عن اللامتناهي ، دون أن نكون قادرين على العثور على وسط حسي كاف للتعبير عنه ، ولذلك هو يحطم كل صورة تحاول أن تضمه فيه .

(٢٣) تبرز الملهاة ، الكوميديا ، القيمة الاخلاقية بأن تعرض الاشياء التي لا قيمة لها ؛ ولكن الشخصية الكوميدية ، سواء هدفت إلى غاية حقيقية جادة ، أو إلى غاية عابثة وفارغة هي تفشل ، لأن وسيلتها في الحالة الأولى غير كافية ، كما أن هدفها في الحالة الثانية بدون قيمة .

(٢٤) فلسفة هيجل ، لولترستيس ، ترجمة أمام عبد الفتاح أمام ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٦٥٣ .

(٢٥) علم الجمال ، لبايه ، المنوه عنه سابقاً ، ص ٢٨٠ .

(٢٦) ثم أن تخطي الفن الرومنطي لنوعيته يتبدى مثل تجاوز لحدود الفن مباشرة ، أي هو مرحلة انتقالية في نظر هيجل تبدأ فيها الروح في ترك دائرة الفن متجهة إلى دائرة أعلى ، هي دائرة الدين ؛ وفي ذلك نظر .

(٢٧) فلسفة هيجل ، لستيس ، السابق الذكر ، ص ٦٥٤ — ٦٥٥ .

(٢٨) الملاحظ ان هيجل يدرس كل فن منها عبر العصور ؛ فيبين أن للعمارة ، والنحت فترة رمزية وأخرى كلاسية ، وثالثة رومانطية ؛ في حين نجد في الرسم تصوير الطبيعة وتصوير الشخصيات ، وفي الشعر نجد الملاحم، ثم الشعر الغنائي ، ثم الشعر المسرحي ، كما أنه يظهر التفاعلات التي عملت على ايجادها عبر العصور التاريخية .

★ ★ ★

عن الفن والمجتمع
جورج لوكاتش يتحدث عن تجربته الفكرية

ترجمة :
توفيق الأسدي

هذه المقالة عبارة عن مقدمة لكتاب ضم مجموعة من الدراسات المختارة بقلم لوكاتش ، وعنوان الكتاب « الفن والمجتمع » ، وقد صدر في هنغاريا عام (١٩٦٨) وباللغة الهنغارية وفي (٤٩١) صفحة . وقد نشرت المجلة الفصلية الهنغارية الصادرة باللغة الانجليزية خريف عام (١٩٧٢) ترجمة لهذه المقدمة . ونظراً لاهميتها الفائقة من حيث اهتمامها بعرض تطور فكر لوكاتش ونظرته إلى الفن والمجتمع وبقلم لوكاتش نفسه ، رأيت أن أترجمها القارىء العربي خاصة وأنها تغطي حقبة طويلة من حياته كما وتشمل نقداً ذاتياً لكتاباته .

إن الدراسات التي يجمعها هذا الكتاب تغطي خمسين عاماً من تطوري. لقد كتبت الا فكار المتعلقة بنظرية تاريخ الأدب ونشرت عام (١٩١٠) بينما طبعت مخطوطات « علم الجمال » حوالي عام (١٩٦٠) . إن نصف القرن المنعكس هنا لا يظهر تطوري الشخصي فحسب — رغم أنه يبدو كذلك مبدئيا وبالمعنى المباشر — ولكن تطور العصر أيضاً . ومع ذلك فإن التطور الفردي لا يمكن أن يفهم عن حق الا من خلال لغة الصراع مع مجريات العصر أو قبولها ، تطويرها إلى مدى أبعد أو رفضها .

كانت المقالات الأولى « تاريخ تطور الدراما الحديثة » (ثم تلخيص طرائقيتها) تتعارض بشكل واضح مع الاتجاهات السائدة آنذاك في مجال التاريخ الأدبي كما كان يمارس في هنغاريا . هذا وقد أشار « فيز افيليكي » في نقده للكتاب إلى حقيقة أنه ازعج كلا من وجهتي النظر الرسمية والمعارضة على حد سواء . ففي ذلك الوقت كانت الأفكار الرسمية المهيمنة هي أفكار « شولت بيوتي » وإلى حد بعيد . ولقد اعتبرت الجامعة وقتها مثلا أن دعوتها الموجهة إلى المفكر الوضعي « التايني »(١) : « فريفييس ويدل » عمـلا ثورياً تقريباً . لقد كانت أغلبية المعارضة تحت تأثير « تاين » . أما مجلة « القرن العشرين » فقد كانت نظرية الأدب والفن المرتبطة بها وضعية أيضاً ولكن أكثر حداثة إلى حد ما . أما « وضعية » كتاب حلقة « الغرب» من ناحية أخرى فقد انتهت إلى نوع من الانطباعية الذاتانية وذلك تحت تأثير النقاد الفرنسيين وتأثير « الفردكر »(٢) . وقد كانت مقالاتي آنذاك تتعارض مع كل هذه الاتجاهات .

وسيكون من الخطأ على كل حال أن نبالغ في ربط محاولتي لاكتشاف أساس اجتماعي موضوعي بالماركسية ، رغم أن تأثير الماركسية أمر تمكن ملاحظته في كتاباتي آنذاك . لقد تأثر استخدامي المناسب – وذو الطابع البحثي – لاطلاعي على الماركسية بفلسفة وعلم اجتماع « سيمل »(٣) إلى حد كبير ، وكان هذا الأخير يقوم بتجارب تهدف إلى استعمال نواح معينة من الماركسية في مجال العلوم الانسانية التي كانت آنذاك في أول مراحلها . وقد عبرت كتاباتي في وقتها عن روحها البورجوازية المثالية بأن اتخذت كنطلق لها ليس العلاقات المباشرة والحقيقية بين المجتمع والأدب ، ولكن المحاولة الرامية إلى وضع مفاهيم وإلى تحقيق تركيب من الفرعين الأكاديميين – علم الاجتماع وعلم الجمال – وهما اللذان كانا يعالجان هذه المسألة . ولا عجب أن وضعا مصطنعاً كهذا قد نتجت عنه بنى مجردة . ورغم أن نقطة الانطلاق الأدبية التاريخية التي ترمي إلى تفسير الشكل الدرامي بالتأثير الجماهيري المباشر ماهي إلا تعميم ذو ملاحظات صحيحة ، ورغم أن الكتاب يحتوي دون شك على تحليلات قد ثبتت صحتها ، ألا أن الفكرة القابعة وراء الكل ، أي فكرة الصراع الدرامي (التراجيدي) كمظهر ايديولوجي للانحلال الطبقي ، هذه الفكرة – وبسبب تجريديتها بالضبط – عبارة عن بنية فارغة . ورغم أنه صحيح دون شك أن الدراما الحقيقية لا يمكن أن تظهر إلا عندما تشتبك في المجتمع نفسه ومن خلال علاقة حادة ومشتركة على وجه الحصر الحاجات الاخلاقية التي ينتجها المجتمع بالضرورة ، إلا أن استنتاج مثل هذا التبصر من انحلال طبقة ما مباشرة ، وجعل هذا يبدو ضروريا هو على أية حال وعلى نحو مسبق بنية مجردة وبالتالي فارغة .

ولم يكن مجرد صدفة ، لذلك ، أنني في الوقت نفسه وبعد انتهائي من هذا العمل بفترة وجيزة ، قد قمت بتجارب حول الحقائق الأدبية وخرجت بتفسير أقل تجريداً . (مثل هذه المحاولات يمكن أن ترى في كتابي « الروح والأشكال »). إن اتجاهي نحو المحسوس لم يعبر عن نفسه إلا في محاولتي لفهم التركيب الداخلي والطبيعة العامة لبعض أشكال السلوك الانساني النموذجية بعينها ، ولتصوير وتحليل صراعات الحياة وربطها بالاشكال الأدبية .

وهكذا وصلت إلى قضايا جعل السلوك التراجيدي أمراً محسوساً وذلك في رسالتي : « ميتافيزيقيا التراجيديا » . إن اعطاء السلوك مثل هذا الموقع المركزي في فلسفة الفن لم يكن يعني أبداً أنني كنت أرغب في ذلك الوقت بالتحرك أكثر باتجاه تفسير الوضعيين أو الا نطباعيين بطريقة سيكولوجية. بل العكس هو الصحيح. إن أساس هذه المحاولة كان النتاج الذي تركه التأثير المتزايد وعلى نحو مطرد للفلسفة الهيغلية . لقد أثر علي أكثر ما أثر « فينومينولوجيا الروح » (وأعمال هيغل الأخرى) إذ هدفت إلى توضيحها وذلك من خلال اكتشاف الديالكتيك الداخلي لـ « الروح »(٤) على أساس العلاقة بين الانسان (الفرد) والمجتمع . بهذه الطريقة وصلت إلى تحليل السلوك التراجيدي، ويمكن القراء اليوم أن يروا رغم الطبيعة الباطنية الشديدة للبحث أنه يعالج دوماً العلاقات الجوهرية للسلوك النموذجي للانسان ولا يتطرق بالاحرى لمجرد الوصف التجريبي لردود الفعل السريعة الزوال أو الفردية أو العادية ، أو المظاهر الخارجية المباشرة ؛ هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى فإن هذا التفسير التجسيدي للسلوك يتخذ دائماً ويحلل كذلك حالة موضوعية للعالم هي على علاقة مشتركة ديالكتيكية معه ، وهكذا في النهاية – وكما لدى هيغل – فإن هذا التفسير يلبس لبوس التأثير المتبادل للتطور الانساني والاجتماعي والتاريخي . وهذا الاتجاه يتضح تماماً عندما يؤكد على خصوصية التراجيديا الدنيوية وانسانيتها النقية المحكمة وذلك بالتباين مع كل نظرة للعالم غير دنيوية أو ما فوق طبيعية أو دينية . لم استطع أن أخلق تحليلا للسلوك التراجيدي بتوافق مع التراجيديا إلا بعد أن أصبحت ماركسياً . ويستطيع القراء أن يجدوا تكثيفاً للمسالة في دراستي عن « تشير نيفسكي » التي كتبت بعد ذلك بأربعين عاماً .

ورغم هذه الطريقة في المعالجة فإن هذه الدراسة لازالت تعزل خاصية التراجيديا عن الاحداث التاريخية الحقيقية . إنها تعارض الطبيعة السوسيولوجية المجردة لمحاولاتي الأولى بتعميم فلسفي ليس أقل تجريداً إلا أنه تجريدي أيضاً ولكن في الاتجاه المعاكس .

ولقد قمت فيما بعد – وكنت لاأزال تحت تأثير هيغل – بتجارب تتجه نحو مضمون

خصوص. إن كتاب « نظرية الرواية » يعبر أكثر بكثير عن طبيعة فلسفة التاريخ . وهنا في مراجعة كاملة لتاريخ العالم قد رسمت كي يجري توضيح فكرة أن الملحمة والرواية تتعلقان الواحدة بالأخرى ولكنهما في الوقت نفسه ووفق أسلوب فلسفي تتعارضان . إن توسيع وتعميق هذه المسألة كانا نتيجة لعملي في مجال الفلسفة والعلوم الاجتماعية في السنوات الأربع التي تخللت الفكرتين . ولم يكن ذلك ليعني دراسة متعمقة للفلسفة الهيغيلية وكذلك كتابات كير كغارد التي نقد فيها هيغل فحسب ، بل ومحاولات لتمحيص تناقضات الرأسمالية . وفي ذلك الوقت كانت كتابات « سوريل » (٥) النقابية المذهب وأعمال « توفيس » (٦) و« ماكس فيبر »(٧) قد جذبت اهتمامي . ولن يكون هذا سرداً صادقاً بالفعل لتأليفي كتاب « نظرية الرواية» ولا للاسئلة الاساسية فيه إذا فشلت بالتأكيد على أن اندلاع الحرب العالمية الأولى ورفضي الفوري الانفعالي لها قد منحني الدافع المحسوس للكتابة . وخلافاً لموقف أغلبية معارضي الحرب من دعاة السلام ورفض حمل السلاح فقد كان موقفي يتعارض مع ماتنادي به الديمقراطيات الغربية بالدرجة نفسها التي يتعارض فيها مع ماتنادي به قوى المحور . لقد رأيت الحرب العالمية آنذاك كأزمة لكل الحضارة الأوربية ، واعتبرت الحاضر – كما قال « فيشته » – « عصر الإثم التام » وكارثة حضارية لا يمكن الخلاص منها إلا عن طريق الثورة . وطبعاً كانت تلك النظرة الشاملة للعالم ترتكز وقتها على أسس مثالية بحتة وكانت الثورة تبعاً لذلك أمراً لا يمكنه أن يعرض نفسه إلا على المسرح الفكري .

إن فترة الرواية البورجوازية الممتدة ما بين « سرفانتس و « تولستوي » هي لذلك في موقف التعارض فلسفياً وتاريخياً مع الماضي ومع فترة التوافق الملحمي (هوميروس) كذلك ، هذا من ناحية ،ومن ناحية أخرى فانها تعطينا منظوراًتظهر من خلاله امكانية وجودحل انساني مستقبلي للتناحر بين البشر .

كنت أعتبر وقتها أن أعمال دوستويفسكي هي المبشر بتلك « الثورة » إذ أنها – كما رأيت أعماله وقتها – قد توقفت عن أن تكون مجرد روايات . وفي هذه المقدمة لا أستطيع طبعاً أن أعالج نقدياً التناقضات الناتجة عن هذا المنهج ، وعلى أن أقنع بتلخيص المنهج الايديولوجي الذي أنتج هذا العمل .

وتتخطى هذه المختارات الآن فترة زمنية طويلة (١٩١٥ – ١٩٣١) وهذا ليس محض صدفة . إن أحداث الحرب وخاصة الثورة الروسية ثم الهنغارية قد سببت في حدوث تغيير عميق في آرائي الاجتماعية وفي ايديولوجيتي : لقد أصبحت ماركسياً . ولقد حاولت أن

أعطي تحليلا مفصلا لهذه العملية بما فيها فشل محاولتي الأولى في مجال الفلسفة الماركسية كتاب (التاريخ والوعي الطبقي) وذلك في مقدمة الجزء الثاني لأعمالي الكاملة المنشورة بالالمانية .

إن مجرد المناقشة السريعة للاسئلة المتعلقة بهذا الموضوع والتي لا علاقة مباشرة لها مع هذا الكتاب من المختارات ستقودنا بعيداً جداً . ويكفيني أن أقول أن هذه العملية قد انتهت عام (١٩٣٠) كنتيجة لدراساتي حول ماركس التي كتبتها في معهد « ماركس – انجلز – » في موسكو . إن الفترة الممتدة ما بين (١٩١٨ – ١٩٣٠) كانت أيضاً فترة نشاطي السياسي ، ولذا سيكون مفهوماً عدم تواجد ما له علاقة إلا بالكاد بالمسائل الجماليةوالأدبية في كتاباتي العائدة إلى تلك الفترة إنها تتخذ دوراً أكبر – على كل حال – في الفترة التي تعرفت فيها على الماركسية الحقيقية . في معهد « ماركس – انجلز » قابلت الرفيق «م . ليفسيتس »(٨) الذي كنت أعمل وأتناقش معه وقتها وبطريقة ودية حول المسائل الاساسية للماركسية . وكانت أهم فكرة نتجت آنئذ من ذلك التوضيح هو أن تنظيماً منهجياً مناسباً لمسائل علم الجمال هو أيضاً جزء من المظاهر التصنيفية للماركسية ،أو بكلمات أخرى : هناك عالم جمال ماركسي مستقل ومتكامل . هذه المسألة التي تقبل اليوم كأمر بديهي من قبل دوائر واسعة بدت آنذاك مفارقة حتى بالنسبة لماركسيين كثيرين وذلك في بداية الثلاثينات . كانت المجادلات الكبيرة التي تبعت ثورة (١٩١٧) تدور حول المسائل السياسية والاستراتيجية والتكتيكية . كان الرأي العام يعتبر لينين – وحتى ضمن حركة العمال الثوريين– كقائد سياسي بارز وقائد حربي بارع في المسائل التكتيكية بالدرجة الأولى . ولم تكن هناك أية عمليات نقد لوجهات النظر التي تبلورت في الأهمية الثانية ليس لها علاقة مباشرة بالمسائل اليومية الهامة . أما في مجال التقويم النظري للحقائق الجمالية فقد كانت الآراء المهيمنة – بسبب ذلك – لاتزال هي آراء بليخانوف و « ميرنغ »(٩) اللذين لم يقم أي منهما باعتبار علم الجمال كمظهر حيوي من مظاهر النظام الماركسي . كان بليخانوف يعتمد بشكل أساسي على المدرسة الوضعية الفرنسية والتراث النقدي لحركة الديموقراطية الثورية الروسية . أما « ميرنغ » فعلى كتابات « كنط » و « شيلر » حول علم الجمال . كانت تلك هي الآراء التي عارضناها – ليشفيتس وأنا – وقد قبل معظم الماركسيين آراءنا خلال عدة سنوات وبسرعة أدهشتنا رغم المقاومة التي أبداها المتعصبون لآراء بليخانوف وميرنغ . أن كتابي « مساهمة في تاريخ علم الجمال » يتضمن وصفاً للجدال النظري الذي جرى بين ماركس وانجلز من ناحية و « لاسال » من ناحية أخرى حول مسرحية الأخير المسماة « سيكنجن » ، وقد تم نشر وجهة النظر الجديدة هذه لأول مرة في هذا الكتاب .

ومهما يكن ضروريا ايراد هذه الحقائق لجعل نشاطاتي اللاحقة مفهومة فستبقى غير مفهومة على كل حال دون تلخيص أولي للظروف المحسوسة على الأقل . وطبيعي في هذه النقطة أن يصادف الوصف الموضوعي للظروف عوائق موضوعية خطيرة .إن تاريخ التطور الايديولوجي للفترة الستالينية لم يكتب بعد .

مازال الكثيرون قانعين بمجرد تجنب عام لـ « عبارة الفرد » دون أن يتجاوزوا التركيز على بعض الاخطاء القليلة المعترف بها رسمياً جاعلين الأمر يبدو وكان تطور الماركسية على الأغلب قد استمر في طريقه بهدوء ويسر بعد موت لينين . إن المفكرين البورجوازيين ينظرون إلى الفترة الستالينية وكأنما هي امتداد « منطقي » للماركسية اللينينية. إن كلا الطرفين يقعان في المزيد من الخطأ بتفسيرهما الفترة الستالينية على نحو غير تاريخي اذ ينظران اليه كعملية تطور : بعد موت لينين خلق ستالين «عبادةالفرد»وظلت هذه سائدة حتى وضع لها حداً «المؤتمر العشرون».ولا فرقهنا بين أنتكون هذهالطريقة غيرالتاريخية في صالح ستالينأوصالح أولئك الذين عارضوه . إن هذا النوع من النقد الموجه إلى ستالين والذي يحاول اليوم أن يبرر تروتسكي أو بوخارين بأسلوب نظري لا يقترب من التاريخ الحقيقي أكثر مما تقترب وجهة النظر التي – مع تحفظات أقل أو أكثر – تدافع عن ستالين .

ومن الطبيعي ألا تستطيع هذه المقدمة أن تتضمن ولا حتى محاولة لعرض تحليل مفصل لهذه العقدة الهامة من الاسئلة . وعلي أن اقتصر على محاولة الاشارة بايجاز إلى تلك التطورات الايديولوجية التي ستبقى المنطلقات التاريخية للمواقع التي اتخذتها آنذاك غير مفهومة دونها . لقد انتهى الصراع على السلطة لصالح ستالين في الفترة ما بين موت لينين وعام (١٩٢٨) . وكان السؤال القائل : « هل يمكن للاشتراكية أن تبقى على قيد الحياة لو لم تتحقق سوى في بلد واحد ؟ » قد وقف في مركز الصراع الايديولوجي . لقد ربح ستالين ويجب أن يقال بأنه قد ربح – رغم الاجراءات الإدراية التي اتخذها في صراعات الحزب المحسوسة – لأن وجهة نظره كانت أولا وقبل كل شيء وجهة النظر الوحيدة التي يمكن الدفاع عنها . كانت هي الوحيدة التي قدمت توجيها ومنظوراً لبناء الاشتراكية في نهاية موجة الثورة العالمية . إن المقصود هنا ليس الاخطاء النظرية والعملية المتضمنة في العملية المحسوسة لبناء الاشتراكية ولكن الاساس النظري للفترة كلها . أما الخطوة التالية – كما نراها الآن – فكانت ضمانة أن نرى في ستالين في الفترة الجديدة شخصاً جديراً بخلافة لينين . وعلى كل حال فقد كان المطلب الاساسي النظري هو أن على الرأي العام أن يقبل بلينين ليس كمجرد قائد للكفاح

الثوري بارع في التكتيك ، ولكن أن يعتبره ذلك الانسان الذي أعاد النظرية الماركسية إلى مكانها الصحيح وطورها متجاوزاً الاخطاء الايديولوجية للاممية الثانية . لقد خدم الجدال الفلسفي الذي جرى بين عامي (١٩٣٠ – ١٩٣١) هذا الفرض وخدمه بنجاح رغم كل المسائل العرضية التي كان يمكن انتقادها عن حق فيما بعد . بالطبع ، كان الأمر الذي لعب الدور الحاسم حقاً في المجال النظري هو أنه قد تم في عام (١٩٣١) نشر مقالات لينين الفلسفية (وبشكل أساسي نقده للفلسفة الهيغلية) وكذلك نشر أعمال ماركس الشاب التي لم تكن قد نشرت حتى ذلك الحين ، أو نشرت على شكل مقتطفات فقط ضمن نصوص لا يمكن اعتمادها . لقد كانت دراسة هذه المواد هي التي غيرت من وجهة نظري الفكرية . فحتى ذلك الحين كنت أحاول تفسير ماركس بشكل صحيح على ضوء الديالكتيك الهيغلي ، أما الآن ، من ناحية أخرى ، فقد كنت أهدف إلى استخدام – وذلك بمساعدة الديالكتيك المادي الماركسي واللينيني–ثمرات النقد الموجه إلى محدوديات هيغل والفكر الفلسفي البورجوازي الذي بلغ ذروته عند هيغل بالذات . وبينما كان معظم قادة الأممية الثانية يرون في ماركس مجرد مفكر ثور علم الاقتصاد ، أو أن ذلك كان من أهم منجزاته على الاقل ، فقد بدأنا نفهم الآن أن عصراً جديداً في كل تاريخ الفكر الانساني قد بدأ مع ماركس . لقد كان لينين هو الذي جعل ذلك حقيقياً وفعالا . إن قبول فكرة استقلال علم الجمال الماركسي واصالته النظرية كان أول خطوة خطوناها نحو فهم وتحقيق التغيير الجديد في الايديولوجيا .

تلك كانت آرائي عندما انتقلت إلى برلين في صيف عام (١٩٣١) حيث كانت المسائل الأدبية الحقيقية تحتل طليعة اهتماماتي . إن اثنتين من المقالات المنشورة في هذا الكتاب الذي بين يديكم عبارة عن جزء من الكفاح الايديولوجي للأدب الثوري البروليتاري الالماني . أما فيما يتعلق بمعارضة الانحياز والتحزب فمن الواضح أن علم الجمال المبني على الديالكتيكية المادية يجب أن يعارض الاتجاهات التي التصقت بالاعمال الأدبية من الخارج . لذا فإن التعارض هنا هو ما بين التحزب الذي ينبع من جوهر السلوك الفني والخلق وبين الانحياز الذي لا علاقة عضوية له مع مشاكل التصوير الحقيقي الأصيل ، ولكنه على العكس من ذلك يقوم بتزوير الحقيقة الداخلية للشخصيات والحوادث الموصوفة . ورغم حقيقة أن النظرية « الستالينية – الجدانوفية » قد أطلقت فيما بعد على هذا النوع من الانحياز بالذات اسم « التحزب الحقيقي » وأنها حولت مقالة للينين كتبها عام (١٩٠٥) حول اصلاح مطبوعات الحزب إلى « الوصايا العشر » لهذا « التحزب » ، إلا أن ذلك لم يمنعني – حتى فيما بعد – من الدفاع عن الوضع الصحيح . إن قراء كتابي « علم الجمال » سيقدرون انني وعلى مدى عدة عقود من الزمن لم

أحاول سوى تطوير تفاصيل هذه الفكرة دون التخلي عنها اطلاقاً . وفي اثناء ذلك قامت « كروبسكايا » أرملة لينين وزميلته المقربة في الوقت نفسه بالتأكيد على أن تلك المقالة التي كثر الا مستشهاد بها لم يكن لينين حين كتبها يعني تطبيقها على الأدب . وهناك مقالة أخرى كتبت في ذلك العام نفسه وهي تعالج أيضاً قضية كانت مطروقة آنئذ ولكنها ذات أهمية كبرى ، ألا وهي قضية الواقعية الحقة . وهنا يبرز ثانية دافع لعب دوراً أساسياً في أعمالي التالية : الشك في قدرة الاتجاهات ذات الانماط الحديثة الخاصة بالأدب البورجوازي السائد آنذاك على مساعدة كتابنا في تلك الحالات التي تحاول فيها النظرية « الرسمية » توجيه أنظارهم بعيداً عن الطريق نحو الخلق الفني الحق . ولم أتوقف منذ ذلك الحين وعلى الاطلاق عن ترديد هذا الشك : لا يمكن للادب الاشتراكي أن يجد نفسه ومن خلال استيعاب فني حقيقي إلا في الواقع . إن اللحاق بركب الموضات الغربية الشائعة يتضمن أخطاراً داخلية لا تقل في خطورتها عما قد يتضمنه الانصياع للدوغمائية التعصبية .

وبعد صعود هتلر إلى الحكم بوقت قصير انتقلت إلى الاتحاد السوفييتي حيث عملت كمحرر في مجلة (النقد الأدبي) أو « ليتراتورني كريتيك » حتى توقفت هذه عن الصدور عام (١٩٤٠) . لقد نشرت كل مقالاتي النظرية عن جوهر الواقعية في هذه المجلة دون استثناء . وقد يستغرب القارىء في هذه الأيام ظهور مثل تلك المقالات بشكل منتظم في تلك المرحلة المتطورة من الستالينية . طبعاً ، لقد كانت هناك تنازلات تكتيكية معينة ، واعتقد أن كل واحدة من مقالاتي التي كتبت آنئذ تحتوي على بضع استشهادات من ستالين.إن قارىء اليوم غير المتحيز يستطيع أن يرى طبعاً مالم يستطع الرقيب آنذاك ملاحظته ، ألا وهو : إن هذه الاستشهادات لا تمت بصلة إلى المحتوى الحقيقي والجوهري لهذه المقالات إلا بالكاد . وهذا بالطبع تفسير سطحي . إن علي أن أتوسع محاولا اعطاء ملخص مختصر للوضع الصحيح . لدى وجودي في برلين كانت تجري جدالات عنيفة في الاتحاد السوفييتي موجهة ضد « اتحاد الكتاب البروليتاريين » RAPP الذي كان يهيمن على عالم الأدب آنذاك . ومن المعروف تماماً أن تلك الجدالات كانت موجهة ضد الاتجاه التعصبي الضيق الافق لذلك الاتحاد . وقد كان القرار التنظيمي الذي تم الوصول إليه هو حل المنظمة الخاصة العائدة إلى الكتاب البروليتاريين وجمع كل الكتاب السوفيتيين في اتحاد واحد . وقد لخص الهدف الأدبي المقصود من ذلك كله مكسيم غوركي نفسه وذلك في المؤتمر التأسيسي لهذا الاتحاد الجديد ، وقد سمي ذلك الهدف المركزي الذي يجب تحقيقه بالفن العظيم الاشتراكي (الواقعية الاشتراكية) . وقد عنى هذا نضالا ضد ماكان يسمى بالتروتسكية الادبية التي ماكانت تعترف سوى بالادب الدعائي خلال

الفترة الانتقالية على طريق تحقيق الاشتراكية . ولايهمنا إلى أي حد كان الاصدقاء والاعداء منصفين فيما يخص الاستشهاد بتروتسكي في هذه القضية ، فقد كان هناك منظرون بارزون من الاممية الثانية كـ « ميرنغ » الذي كان يمثل دون شك وجهة النظر هذه . وقد فضح هذا الحل التنظيمي إلى حد كبير مقاصد ستالين الحقيقية فيما يخص هذه العقدة من المشاكل . وأود أن أمر مرورا هنا على ذكر أن قادة RAPP والذين كانوا تروتسكيين سياسيا وعلى نحو جلي – وخاصة « آوِرباخ » – والذين اختفوا نهائيا في فترة « المحاكمات العظمى » قد توقفوا عن الاشتراك في تسيير دفة الادب. إن الاهم هو أنه كان ممكنا تجنيد غوركي وبضعة كتاب شهيرين آخرين في الاتحاد الجديد – وقد كان هؤلاء خارج RAPP في الاصل . وفي الوقت نفسه فان عددا من أعضاء القيادة القديمة لـ RAPP والذين كانوا متعصبين ولكن مطيعين من وجهه النظر الستالينية (كفاديف ويرميلوف وغيرهما) قد منحوا مناصب قيادية في الاتحاد الجديد وكان من نتيجة ذلك أنهم قد أصبحوا يهدفون إلى تحقيق الخط القديم لـ RAPP – وذلك ضمن المنظمة الموحدة لكل الادباء – وكان ذلك يعني : خلق ادب يدعم أيا من قرارات الحزب الاخيرة في أي وقت ، وذلك بوسائط سميت وقتها بالأدبية. وعلى كل حال ، فقد كان على هذه « الدعاية » أن يعاد تسميتها الآن فتسمى الفن العظيم الاشتراكي وهي التي لم تمنح غوركي حرية نقدية واسعة فحسب وذلك في السنين الاخيرة من حياته ، ولكنها جعلت من الممكن أيضا اتباع الاتجاهات المعاصرة وحتى المضادة للواقعية منها طالما قبل الكاتب المعني دون أي تحفظ على أية قضية ذات مضمون سياسي الاهداف المحددة للحزب في وقتها . ان روايات ايليا أهرينبورغ لهي مثال على ذلك .

وكان الوضع الذي برز على هذا النحو مليئا – بالطبع – بالتناقضات الداخلية . مثلا كان هذا الوضع يصرح باخلاصه للمبادىء ، ولكنه ماكان يعترف سوى بآخر قرارات الحزب على أنها « مبادىء » ، وكان يتحدث عن مطالبة الكتاب بالكمال الفني ، ولكنه كان يسمي في الواقع أكثر الادب التابع للمدرسة الطبيعية ابتذالا فنا عالي المستوى طالما كان هناك اخلاص للحزب. ورغم كل شيء فان هذا الوضع المتناقض – لفترة ما على الأقل – ضمن (بكسر الميم) حرية الحركة لذلك النوع من النقد الذي كان يطالب فعلا بالواقعية الاشتراكية ، الفن الاشتراكي العظيم ، وكان يرغب بادراك وتنفيذ مبادئها ومعاييرها الفنية . وهكذا ظهرت إلى الوجود مجموعة مؤلفة من هيئة تحرير « ليتراتورني كريتيك » والتي كانت بؤرتها الفكرية تتألف من « ليفشيتس » و « أوشيفيش » وأنا . أما الاعضاء الآخرون لهذه المجموعة فمنهم : « شاتس » و « غريب » الذي مات منذ ذلك الحين ، و « الكساندروف » . وكواحد من هذه المجموعة كتبت معظم المقالات التي تنتمي إلى تلك الفترة والتي تظهر في هذا الكتاب . وقد ناقشت فيها الطريقة التي تستوفيها القضايا الجمالية الرئيسية للتصوير الفني وعلى نحو عضوي من الانعكاس الحقيقي لقضايا الوجود الاجتماعي.

وطبعا لايمكنني هنا سوى أن أعلل مقاصدي فحسب وأفسر الظروف التي ساعدت أو أعاقت تحقيقها . وليس الحكم في مسألة مدى نجاحي في انجاز ذلك من مهماتي . ومن المؤكد على كل حال أن الظروف التي وصفتها هنا قد جعلت هذا النوع من النشاط ممكنا ما بين عامي (١٩٣٤ – ١٩٤٠) .

مابين عامي (١٩٣٩ – ١٩٤٠) ظهر جدال حاد بعد نشر كتابي « مساهمة في تاريخ الواقعية » باللغة الروسية . (هذا الكتاب يحوي دراساتي حول كل من : غوته ، هولدرلين ، بوشنر ، هاينه ، بلزاك ، تولستوي وغوركي) . وقد دار الجدال – الذي استمر حوالي العام – وبشكل أساسي حول السؤال التالي :

إلى أي حد يسمح للنقد الادبي باستخدام مبدأ انتصار الواقعية الذي كان قد سبق لماركس وأثاره في « العائلة المقدسة » والذي لعب دورا كبيرا في رسائل انجلز الاخيرة ، والذي أصبح الفكرة المهيمنة على دراسات لينين لتولستوي؟ هل تتعرض « الطبيعة ذات المبادىء » الخاصة بالادب للاهانة والأذى لو كان معيار القيمة الادبية هو صورة العالم المبدعة بشكل فني وكما هي منعكسة في العمل الادبي وليس ايديولوجية الكاتب التي يحملها عن وعي والتي يعبر من خلالها وبشكل مباشر عن الرأي المتداول للحزب ؟ .. ولقد سبق هذا الجدال هجوم يرتكز على قضايا آنية ضد اوشيفيتش .والسبب الاساسي لذلك هو مقالة كتبها حول الشعر السياسي أدان فيها نتاج تلك الفترة متهما اياه بالفثاثة وذلك على كلا المستويين : الانساني والشعري ، وذلك إذا ما قورن بشعر ماياكوفسكي . ويجب القول أن كلا الجدالين لم ينتهيا بأية عواقب « ادارية » مباشرة . أنها لحقيقة – على الرغم من كل شي – ان مجلة « ليتراتورني كريتيك » قد توقفت عن الصدور في عام (١٩٤٠) رغم أن القرار المعني لم يشر بشكل واضح إلى هذين الجدالين .

وكان من جراء ذلك أن أغلقت في وجهي عمليا امكانية النشر في المطبوعات الروسية ، ولم يكن ذلك نتيجة لنص القرار المعني ولكن كأمر واقع . ومنذ ذلك الحين كنت أستطيع نشر دراساتي في مجلة : « الادب العالمي » التي كانت تصدر بالالمانية وفي مجلة « أوج هانغ » أو « الصوت الجديد » الصادرة بالهنغارية . وبما أن هذه المقالات غير متضمنة في كتابنا هذا فلن أتحدث عنها . وسأذكر فقط أني كرست تلك « الحرية » التي كسبتها للدراسات الفلسفية . ولن أتحدث أيضا عن كتاباتي التي عالجت قضايا مبدئية آنية تتعلق بالادب الهنغاري والتي نشرت قبل وبعد عودتي إلى هنغاريا . وآمل أن يتاح لي نشر هذه المقالات في كتاب مستقل يوما ما ولو أني أذكر باختصار على كل حال تجاربي في هنغاريا فاني أفعل ذلك وبشكل أساسي لأن تلك المقالات لعبت دورا

هاما في الجدال الادبي الذي جرى مابين عامي (١٩٤٩ — ١٩٥٠) . لقد حاول «يوزيف ريفاي» (١٠) خصوصا أن يظهر أن ماسميت بـ « أطروحات بلوم » (١١) (١٩٢٩) هي التي شكلت الاساس النظري والسياسي لكل نشاطاتي الادبية ، وأن الذين انتقدوا وجهة نظري فيما يخص العلاقة مابين الايديولوجيا والتحزب وبين الابداع الفني خلال الجدال الذي جرى في روسيا كانوا على حق ، وأني كنت على خطأ إذ نظرت إلى سياسة « الجبهة الشعبية» (١٢) كاستراتيجية وليس كمجرد تكتيك . أما « مارتون هوفارث » فقد وجد من ناحية أخرى أن تعبير « الرومانسية الثورية» غير مذكور ولاحتى مرة واحدة في كل نتاجي النقدي وهو على حق وبالتأكيد فيما يتعلق بهذا . كما قال أنني حين أعالج الكتاب الاشتراكيين — وهنا ذكر « الدون الهادىء » بشكل خاص — فاني أختار أولئك الكتاب الذين لايشكل خطهم نموذجا للادب السوفييتي كما لايلعب دورا حاسما فيه . كما لم يكتم حقيقة أنه يعارض مثل هؤلاء الكتاب وذلك بالرواية « من نموذج أشاييف » (١٣) وأنه يدافع عن مثل هذا النموذج ضد تهمة انتمائه للمدرسة الطبيعية ، لان في مثل هذه الطبيعية — كما يقول — فان الشخصية الرومانسية جدا والتي يتصف بها الفن السوفييتي تظهر بشكل واضح . . . . الخ . . . . . الخ . ولكني لاأشير إلى هذه الانتقادات على كل حال كي أطرح مسألة قابلة للجدال ، ولكنه لايضير القارىء لو استطاع أن يرى أيضا أنني لست بالذي يدعي أنه عارض ولعشرات السنين الاسلوب الطبيعي في الوصف والتعبير الذين عرفناهما في عهد ستالين ولدى الرأسمالية الغربية المستغلة على حد سواء ، ولكن الخبراء من ذوي الكفاءة والمختصين بهذه المسائل قد سبق لهم وأقروا ذلك في تلك الأيام .

كان من نتيجة « جدال روداس » (١٤) أن أصبح ممكنا بالنسبة لي أن أتقاعد عن النشاطات الادبية المباشرة (كناقد أو محرر . . الخ) . وكان علي أن أسلم بأن الأساليب السياسية التي طرحت في « عام الانعطاف الحاسم » قد جعلت طرح أي نقد أدبي يتعامل مع المبادىء في حكم المستحيل . وقد كان مايسمى بالنقد الذاتي الذي سهل انسحابي نقدا شكليا صرفا . وقد سبق لكل من يوزيف ريفاي ومارتون هوفارث أن شددا على ذلك ، كما أن نقادي المتعصبين الذين جاءوا فيما بعد لاموا نظام حكم « راكوتسي » لتساهله معي . و بما أن المقالات القليلة التي كتبت بعد الجدال هي الاستمرار العضوي المباشر لنشاطاتي حتى ذلك الحين فليس ضروريا التعليق عليها هنا . إن ماهو أشد أهمية كان وقت الفراغ الذي كسبته والذي أتاح لي امكانية البحث وبالتفصيل في وجهات نظري الجمالية . ورغم أن الجزء الأخير من هذه المجموعة من المقالات يتضمن بعض تلك الاعمال، فلا أظن أن القارىء سيتوقع مني أن أحاول حتى أن أقوم بتلخيص سريع للمسائل النظرية المتعلقة بهذا التصنيف . ان مايجعل ذلك في أقل ضرورة

هو حقيقة أن مقدمتي لكتاب « علم الجمال » تحلل بالتفصيل العلاقة مابين الاساس النظري لتلك الاعمال وبنيتها وبين القضايا علم المنهجية (الميثودية) الاساسية للماركسية . وإذا كان القارىء سيدهش من ذلك فاني أعزو أولا أهمية كبرى لخصوصية بنية النظرية الجمالية للعالم وأربط ثانيا مابين الابداع الفني والاستمتاع الحقيقي بالاعمال الفنية التي تعكس الواقع على نحو خاص وصحيح ، ومن ثم فقد يسمح لي بطرح بعض الملاحظات فيما يتعلق بهاتين القضيتين المترابطتين . أولا : إن الخصوصية الجمالية هي مقولة مادية وعضوية وموضوعية من مقولات المواضيع والعمليات . . . الخ الخاصة بالواقع بقدر ما هما الفردية والعالمية تماما .وقد كان من أهم منجزات الماركسية أنها تقول أن عملية التجريد التي تخلق القضايا الكلية ، مثلا : (العمل الضروري اجتماعيا بالتقابل مع العمل الفردي) ليس نتاج التجديد الفكري في المقام الاول . وأضف إلى ذلك أن هذا بعينه ماهو الا انعكاس في وعي العملية الاجتماعية الموضوعية . هذا الموقف ماهو الا مثل واحد على أن الانسان – مهما كان عمله – يواجه دائماً نفس الواقع المطرد (مقولا ته . . . الخ) . ومن ناحية أخرى فان أساليبنا المختلفة في مجال ردود فعلنا على الواقع تحثنا على التعلق بهذه المقولات وترتيبها لقدر الامكان وفقا لطبيعة أهداف الانعكاس الصحيح . ان مايلاحظه الصياد في غابة ما يختلف عما يلاحظه شخص ذاهب إليها باحثا عن الفطر ؛ ان التمايز المباشر لايعطل الواقع الموضوعي المشترك للمحيط بأكمله . هذا هو الدور الذي تلعبه الخصوصية في كل علاقتنا مع كل واقع . ان دورها الاساسي والمهيمن في الابداع والاستقبال الفنيين يخدم تحقيق حاجة اجتماعية عظيمة : الرغبة في الوحدة المتناقضة – رغم كونها غير قابلة للفصل – بين الخصوصية والعمومية ، بين الفردية والاجتماعية ، الوحدة التي ماتحقيقها سوى مهمة الفن بالمقام الأول . كلما زاد تطور الكائن الانساني كلما زاد كونه فردا ، ولكن لايمكن لذلك أن يتحقق فيه بصدق وجدية وعمق الا إذا كان هذا الفرد أكثر اختلافا وعلى نحو نوعي عن ذلك الجمع العشوائي للملامح الفردية العرضية ؛ والا إذا – نتيجة ذلك – لم تكن تتجلى فيه مجرد المواهب الطبيعية البكماء والصماء الخاصة بالجنس البشري فحسب ، بل إن النطق الانساني تداكتسب أيضا بعدا ذكيا واضحا في أفعاله وكلماته أو بتعبير آخر ؛ الا إذا كانت استمرارية الجنس البشري البكماء – أي التي تنقل عبر المجتمع العيني المحسوس – ستصبح طريقا نحو التكامل الانساني كنوع ، وفي الوقت نفسه نحو التكامل الفردي والاجتماعي . إن النموذج الجمالي – تبعا لذلك – الذي تتجلى فيه الخصوصية كأكثر مايكون فنية يدلنا على الطريق نحو التكامل المحسوس للوجود الانساني كنوع . هذه هي المقولة المركزية للابداع الفني لانه من خلالها يصبح الابداع الفني الانعكاس العيني الموحد والمعروض على

نحو حسي ، الابداع المتجسد لمرحلة على الطريق العظيم للنوع الا نساني الباحث عن نفسه والواجد لها . ان مقولة فنية ما — وحتى أكثر المقولات تجريداً تنبع من الحاجات الأشد عمقاً في الحياة الانسانية ، كما وأنها تقرر أشكال تحقيق هذه الحاجات — ان سلبا أو ايجابا — وتقررها هذه الحاجات .

ولذا كان الانعكاس الفني للواقع في موقع المركز من علم الجمال . أعرف تماما أن : الذاتانية البورجوازية والذاتانية الدوغمائية المتأثرة بالبورجوازية تعارضان هذا الكلام بشدة . انهما يريان في الخيال الفني الموثق إلى الواقع عن طريق الضرورة الموضوعية تحقيراً للذاتية « المقدسة » وللابداع « الحر » .ولكن لو تمحص المرء في القضية لاكتشف في التحليل النهائي أن كل مانفعله وكل ما نعرفه وكل ما نحن عليه ماهو سوى ردود فعلنا على الواقع . لقد قال لينين وهو واحد من أكثر الرجال العمليين أصالة وتميزا : الطريق إلى الثورة هو دائما « أكثر خداعا » من الفكرة التي يحملها عنها — قبل حدوثها — حتى أفضل الاحزاب (وحتى الافراد وذلك على نحو أشد) . ويعتبر لينين أن من خواص الرجل السياسي الحقيقي المميزة قدرته — حتى ولو بشكل تقريبي — على تمييز واستعمال هذا « الخداع » في ممارساته . أوليس هذا صحيحا في مجال الفن أيضا ؟ أو ليس مايبدعه أعظم الفنانين كليوناردو دافينشي ، كسيزان ، كشكسبير أو تولستوي « تحقيقاً » بالمعنى الذي قصده « سيزان » نفسه ؟ أو ليست سرقة الخداع الذي بواسطته يكشف انحدار طرف الجبل البنية الغريبةلمنظر طبيعي بأكمله وبأسلوب جديد غير متوقع ، أو الخداع المتضمن في حركة أو كلمة يتجسد خلالها مظهر هام من مظاهر تطور الانسانية على نحو خاطف ، أليست هي التي تبدو عرضية ؟ الا نسان كائن مستجيب . وفي كل مجال من المجالات التي يعبر وجوده وممارسته عن عظمتها وقدوتها على التقدم ليس في التخيلات الذاتانية — وهي دون استثناء ضعيفة وخصوصية وعبارة عن صور مرآتية دون منظور ولكنها طبعا ليست أكثر من صور مرآتية لقطعة من الواقع تم ادراكها — ولكن وعلى وجه الدقة في قدرتهما على اعادة تشكيل « خدع » الواقع وتحويلها إلى أسئلة موجهه إليه يستطيعان عن طريق تحليلها ايجاد الجواب الذي تنعكس فيه بوضوح القضايا التي لها تأثير على الانسان فيما يخص تطور الانسانية . ان الفن هو التعبير العجيب، المتناقض والفردي والاجتماعي ، على نحو متلازم وفي الوقت نفسه ، ولذا فهو تعبير نموذجي عن هذا الاتجاه وخالق للنماذج أيضا . ولهذا السبب هناك فصل في الكتاب أمكنه أن يسمي الفن : الادراك الذاتي للتقدم الانساني (وهو في الواقع عنوان هذا الفصل) . لو كنا قادرين على اكتشاف الدرب الذي سار عليه الجنس البشري واستعمال ذلك لصالح تطورنا الفردي فان هذا لن يكون ناجما عن الفن ولا عن انجازات الانعكاس الفني الا بالطريقة نفسها التي ما كنا

سنستطيع لولاها أن نتقدم كأفراد أيضا لو أن ذاكرتنا الفردية والوعي الناتج عنها ماكانا يقومان بتثبيت وتفسير وتقويم تطورنا الشخصي .

في كتاباتي الجمالية رميت إلى تحديد المكان والوظيفة الخاصين بالسلوك الجمالي المنتج والمتفتح وإلى التنظير ضمن النظام الحقيقي التصرفات الانسانية . من وجهة النظر هذه فان ازدواجية النظرة البورجوازية إلى العالم والفن ، وهي نظرة يدعى صعوبة تفسيرها ، قد ثبت أنها مشكلة زائفة . وأبدأ بالازدواجية « الذاتية — الموضوعية » المذكورة هنا . فالانسان يعيش حياته الفردية أيضا في عالم خارجي يوجد بشكل مستقل عنه . اذن لا تستطيع الممارسة الانسانية أن تعرف الذاتية الصرفة ولا الموضوعية الصرفة . وحتى أكثر الأكتشافات موضوعية ماهو الا نتاج محاولات ذاتية أصيلة عظيمة ، بينما لاتستطيع الذاتية أن تصبح متنوعة وعميقة وناضجة ومنتجة الا من خلال الأكتشافات المخلص للواقع الموضوعي . وبما أن هذه الممارسات الانسانية تحدث دائما داخل اطار الوجود الاجتماعي ، وهي تؤثر في بعضها البعض دون توقف ، فان كل ازدواجية مجردة تفسر الانسان على أنه كائن فردي واجتماعي ، على أنه تناقضات صارمة واستثنائية — لاحظ مثلا نظرة « هيدغر » إلى الانسان الذي « رمي في » الواقع — هي ازدواجية مزيفة . ووفق ماقاله ماركس فان الانسان لايمكن حتى أن يصبح منعزلا الا ضمن المجتمع . ليست الوحدة فحسب — وهي الحاجة الداخلية إلى العزلة — ولكن كل احتمالاتها أيضا وحتى الامثلة الدقيقة المتعلقة بالشكل ماهي الا نتاج للتقدم الاجتماعي . الفن العظيم حقاً ومعاناته الاصيلة يرفضان على نحو متساو وجهة النظر الدوغمائية — التعصبية القائلة أن الجوهر الانساني لايمكن أن يعبر عن نفسه الا من خلال النشاطات الاجتماعية المباشرة ولكأن مايسمى بالحياة الخاصة ماهي الا « الملحق » — الذي يمكن حذفه أيضا — لذلك الجوهر ، كما ويرفضان التحيز المسبق المستقى من الالينة المستغلة (بفتح الغين) التي تقول أن الذات في نفسها يمكن أن تكون أساس نجاحها أو فشلها . الماركسية منفصلة عن علم الاجتماع البورجوازي ونظريات البيئة... الخ وليس ذلك من خلال نقدها الجذري للمجتمع و « التاريخية » ، ولكن أيضا من خلال تمييز هذه الوحدة الديالكتيكية للفرد والمجتمع : ان النشاط الانساني هو الذي يشكل المجتمع ، والحركة الموضوعية للمجتمع لايمكن تحقيقها الا من خلال الافراد . ان الانسان لايستطيع أن يصبح فردا انسانيا الا في كونه كائنا اجتماعيا ، وليس في بقائه كينونة طبيعية مجردة .

والقارىء المتمعن وغير المتحيز للمقالات الواردة في هذا الكتاب سيلاحظ على الارجح أن محاولاتي التي ترجع إلى خمسين عاما مضت — رغم أن لها أساسات خاطئة وغير مكتملة —

قد تطرقت ولو من باب التحزير إلى مثل هذه القضايا . وهذا مايرو - ربما -نشرها في صحبة مقالات أكثر نضجا . وربما لايكون أمرا عديم الصلة تماما أن مصيرها قد كان مثالا اقتدي به خلال أعظم الكوارث والتحولات : وان كانت بداياتي لم توافق الآراء الادبية الرسمية ولا آراء حلقة « الغرب » أيضا ، فلا عجب ان نقادي الكثر في سنوات نضجي - لاسلوردواس في قطب وروجيه غارودي في قطب آخر - يتصرفون تجاهها بالطريقة نفسها . واذن ، وإلى ذلك الحد ، ورغم كل التغيرات التي حدثت ، فان تطوري امتلك وحدة الاتجاه .

(١٩٦٧)

حواشي المترجم

(١) نسبة إلى Taine وهو ناقد ومؤرخ فرنسي (١٨٢٨ - ١٨٩٣) وكانت نظرياته التي تعتبر الانسان نتاجا للوراثة والبيئة قد شكلت أساسا للمدرسة الطبيعية في الفن والادب .

(٢) Alfred Kerr (١٨٦٧ - ١٩٤٨) وهو كاتب ألماني . كان قبل عام (١٩٣٣) أقوى نقاد المسرح نفوذا في برلين . دافع عن ابسن وهاوبتمان . جمعت دراساته في كتاب من خمسة مجلدات « العالم في الدراما » . منع الفاشيون كتبه وأحرقوها .

(٣) (١٨٥٨ - ١٩١٨) فيلسوف .Georg Simmel وعالم اجتماع ألماني . من أهم كتبه « فلسفة الحياة » (١٩١٨) .

(٤) أو الفكر » . . .

(٥) Georg Sorel (١٨٤٧ - ١٩٢٢) فيلسوف اجتماعي فرنسي مؤلف كتاب « نظرات في العنف » . وقد تأثرت ببعض أفكاره الحركة الفاشية .

Ferdinand Tonnies (١٨٥٨ - ١٩٣٦) عالم اجتماع ألماني شهير معروف بكتابه « الجماعة والمجتمع » (١٨٨٧ (. من كتبه المتأخرة « مقدمة في علم الاجتماع » .

(٧) Max weber (١٨٦٤ - ١٩٢٠) عالم اجتماع ألماني . من كتبه « علم الاخلاق البروتستانتي و روح الرأسمالية » .

(٨) Lifshitz عالم جمال وفيلسوف سوفييتي . قام بالاشراف على نشر مجموعة ماركس وانجلز حول الفن والادب بالروسية

(٩) Frantz Mehring (١٨٤٦ – ١٩١٩) كاتب ومؤرخ ومن قادة اليسار الالماني في عام (١٨٩١) انضم إلى الحزب الاشتراكي الديموقراطي الالماني وبدأ حياته كمؤرخ وأديب ماركسي . بحث من وجهة النظر الماركسية الادب الماني في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . من كتبه « تاريخ الاشتراكية الديموقراطية الالمانية » (١٨٩٨) و « سيرة حياة ماركس » . (١٩١٨) .

(١٠) Jozsef Revai (١٨٩٨ – ١٩٥٩) أحد مؤسسي الحزب الشيوعي الهنغاري . بعد هجرته من هنغاريا وحياته السرية وصل إلى الاتحاد السوفييتي عام (١٩٣٤) ثم عاد إلى هنغاريا عام (١٩٤٤) . كان نشيطاً في مجال الحياة الأدبية والثقافية .

(١١) نسبة لـ Leon Blum (١٨٧٢ – ١٩٥٠) وهو اشتراكي فرنسي، وافق عام (١٩٣٤) تحت ضغط الجماهير الشعبية على وحدة العمل مع الشيوعيين تحقيقاً لسياسة الجبهة الشعبية . عام (١٩٣٦) كان رئيس وزراء حكومة الجبهة الشعبية . .

(١٢) Popular Front ظهرت سياسة الجبهة الشعبية أول ماظهرت في المؤتمر السابع للاممية عام (١٩٣٥) وذلك لكفاح ضد الفاشية والاعداد الحربي ، ومن أجل ايجاد شكل متين لوحدة الطبقة العاملة وكل قوى الديموقراطية والسلم . الجبهة الشعبية تضم : العمال والفلاحين والبورجوازية الصغيرة والمثقفين وكل من يقف إلى جانب الحريات البورجوازية. في هنغاريا تأسس ما يسمى بالجبهة الشعبية المستقلة في عام (١٩٤٩) .

(١٣) Ashaev (١٩١٥ – ١٩٦٨) كاتب روسي سوفييتي من أهم أعماله رواية « بعيداً عن موسكو ١٩٤٨ » الشهيرة .

(١٤) نسبة إلى LazsloRudas (١٨٨٥ – ١٩٥٠) وهو سياسي وكاتب هنغاري . ساهم عام (١٩١٨) في تأسيس الحزب الشيوعي الهنغاري . هاجر عام (١٩١٩) إلى الخارج ، بعد عام (١٩٤٤) كان مدير مدرسة الحزب العليا لدى اللجنة المركزية في هنغاريا .

الحب باللام الشمسية

قصة: وليد اخلاصي

« الف لام فكان القمر ، الف لام وكانت الشمس ، الف لام فكنت أنا .. »

في الخارج كانت الاضاءة كافية ، وقد سلطت على كل شيء في إلا أن الذي لم أستطع إدراكه كان : هل هي الشمس أم أنه القمر !

وقد قطعت المسافة ، في المقهى الغائم ، بين المدخل والجدار بخطوات ثابتة ومتحركة . في كل خطوة كنت أتطلع حوالي باحثاً عنه . في الخارج كانت الاضاءة كافية ، أما في الداخل فكان الدخان سائداً والضجة مستوطنة ، والآخرون متناثرين ، فلم يكن أمامي سوى التوجه نحو طاولتي المألوفة المربعة الملتصقة بجدار المكان المتطاول كسور منخفض يكفي لحماية مؤقتة .

أخيرا ، كنت في مكاني أواجه المدخل الخارجي مستنداً بظهري إلى السور ، بينما أرسل بتساؤلي يطوف بين المقاعد ، ولكن إجابة ما لم تصلني ، فتناولت بين يدي صحيفتي اليومية اغرق في الاخبار .

ساعة من زمن بطيء مرت ، اليوم هو السبت ، بداية الأسبوع

أي يوم وأية بداية ! ثم جاءتني القهوة في فنجانها فاستطلعت سطحها المزبد بأمنيات وتساؤلات . كان وجه الفنجان كتيما ، وقد قال لي صديقي ذات مرة :

« لاتفكر كثيرا في المستقبل » ، عشه إن استطعت »

فبدأ القلق يساورني . حدثني صديقي يوم اخطأنا الطريق فانتصب أمامنا جدار كسد : « تلك هي المشكلة ابدا ، طرق مسدودة . ولكن الأمور سرعان ما تصبـــح جيـــدة » .

كان القلق ينتابني حقا ، وبدأ الشك ينسج شباكه الناعمة على مخيلتي وضربت انتباهي في المسافة التي تنتهي بمدخل المقهى الزجاجي ، وجعلت أعد :

« تسع وتسعون » .

إنها البداية .

« ثمانية وتسعون »

سافرنا في الجبال ، وكان البحر بساطا يمتد أمامنا ، إذاك كان يقول :

« البحر معرفة والجبال حرية »

وكان إن قلت تملؤني الثقة بالسعادة :

« ألا يمكن للجبال أن تكون معرفة ، وللبحر أن يكون حرية »

وتابع آنذاك يدب على ساقيه القويتين :

« ويمكن للسهل أيضاً أن يكون اعتياداً ، وللملل أن يكون وقوداً كذلك الحركة تصبح سكوناً لو أردنا . والمدينة . . آه المدينة ، ياصديقي

الذي أحبه ، المدينة تصبح سجناً ، والسجناء يصبحون أحراراً . . »
العد التراجعي يمضي في سبيله .
« ثلاثة وسبعون ، اثنان وسبعون » .

وكانت الذكريات الحق تتدفق ، ولكنها لم تستطع أن توقف سيل البحث عنه في مسافة الانتظار . كنت أعلم أنه سيأتي . كنت أرى الفنجان فارغاً ، كنت أريده أن يأتي فأنا بحاجة إليه الآن .

المأزق ، أيها المأزق إني وقعت فيك ، صديقي هو الخلاص . هو الخلاص . هو الوحيد الآن في حياتي. أهو الوحيد حقاً ! عرفت الكثيرين ولكنهم مروا كالسحابات وبقي هو .

« تسع وأربعون ، ثمان وأربعون ، سبع وأربعون » .
اني أكره هذا الزمن ، وذلك هو مأزقي ، ولا بديل من صديقي .

أفكر بالموت . أليس عبثاً أن تعد الساعات على رؤوس الأصابع الشجرة تعطي بذورا ، والقطة تلد القطط ، والمواء لم يتغير منذ أيام الخلفاء ، والكذب هو ألا تصدق ،والذين يصدقون يدفنون في حفرة متساوية الابعاد مع تلك التي يطمر فيها الكاذبون .

« أنسيت متعتنا هذه في الداخل تنبض مع دفقات القلب »
« المتعة قصيرة والاسى طويل »
« وماهو القصير وماهو الطويل »
« الزمن يقيس القصير ويقيس الطويل » .
« وماهو الزمن ، ماهو الزمن »
هو الذي قال لي ماهو الزمن فأطلنا التفكير بالزمن .

لم يبق سوى القليل ثم يأتي :

« ثلاث وعشرون ، اثنان وعشرون »

سأقول له انني فكرت بالزمن فوجدته ، وجدت أني عاجز عن فعل شئ من دونه ، سيقول لي افعل فافعل ، ويقول لي تحرك فافعل ويقول لي . . . .

« الزمن مسطح وله عمق ، والعمق يحده الحس ، والحس رهن بالموقف ، والموقف مسطح وله عمق ، والعمق . . .»

هذا ما قاله . أحب عينيه الصافيتين بالرغم من شك دائم يلغيه يقين دائم يؤكده شك مستمر ينفيه يقين . .

هاقد حلت ساعة الصفر :

« اثنان ، واحد »

وتطلعت إلى المدخل ، وكنت أعلم بشكي الذي لايخطئ أنه سيظهر من خلف الزجاج ليفتح باب المدخل المعدني بيديه الواثقتين ويطل بطلعته الجميلة . قلت منتشياً :

« آه أيها الصافي البشرة كأعماقك . . »

وحدث في تلك اللحظة أن فتح الباب ليملأه جسد غليظ القسمات راح يجوس الأجواء بعينيه الجاحظتين كفوهتين ، فاحتميت بالجريدة أرقب أنفاسي المتلاحقة يلاحقها ذعر مفاجئ جعل يحوم على هوائي حاولت أن أبعد الذعر من غريب بشوق إلى صديق فلم أقدر ، تساءلت بعد زمن لم أقدره :

« لابد أنه يبحث عنه أيضاً »

كان ظهر الرجل الباحث يتحرك كجدار اصم ، وكانت عيناي تحاولان إبعاده . »

« نظرات الغريب فيها شر . من يقاوم الشر »

واختبأت في نظراتي ، وأرسلت صلواتي تحيط بالغائب أنا يكون يحميه الله من الشر ، وبدأت العد من جديد .

« تسع وتسعون ثمانية وتسعون »

كان يذكرني أبدا اذا قرأ كتاباً فيقول :

« يجب ألا تصدق لتوك ماتقدمه الحروف والكلمات ، التصديق يلغي العقل ؛ هذه رواية بين أيدينا ، هل تصدق أن بطلها شرير ؟ انك تبدومقتنعاًتماماً بما يوحي لك به الكاتب ، ولكن ألا ترى أن البطل يحمل طيبة ما ! »

واذ اهتف مصدقاً :

« هي ذي الحقيقة »

يقول لي من جديد :

« قد لاتكون هي الحقيقة . اذن فالشك بدأ يتسرب إليك ، ياعزيزي ياوعاء الفخار »

من يدري أن الرجل الصلب يبحث عن نعومة صديقي !

« أربع وستون ، ثلاث وستون »

أوأنه لايبحث عنه ، إنه الشك بدأ في الرشح من وعاء الفخار .

« سبع وخمسون . . »

هل يفكر بي الآن . اني ابحث عنه وكأني لاعرف عنه شيئاً.هل أعرف عنه شيئاً ؟ ..« خمس وخمسون » .

ألايكفيني أني في زمن سابق بحثت في الآخرين فلم أر صديقاً غير صديقي ، كانوا يضمر كل منهم الشر .

« تسع وأربعون ، ثمان . . »
أحبه لصدقه
« ست وأربعون . . »
فارس لايعرف الخوف
« أربع وأربعون »
لاتستسلم للنوم قبل أن تراجع يومك . فسألت نفسي :
« و ما الذي سأراجعه في هذا اليوم ! يوم باردليس فيه خيرولاشر أهو يوم العدل ! »

كان الرجل الغليظ ينحني على موظف الاستعلامات في صدر المقهى . هناك حديث ما . ألا تستطيل أذناي فتلتقط الكلمات . الرجل يترك المكان وينصرف وقد بدت عليه علائم الضيق ، وكانت القسوة ماتزال تشكل وجهه . لقد تذكرته الآن تماماً بعد أن غادر بظله الثقيل . حدث ذلك في مكتبة وكنت أتصفح مجلدا في التاريخ والهدوء يربط الزبائن بالكتب فدخل علينا بصوت غليظ ينشر الرذاذ من شدقيه بينما أنامله المتشققة تحتك بأوراق مكدسة خرجت من حقيبة متآكلة علمت أن ذلك الجدار المتحرك يعمل « محضرا » في محكمة فأصابني القرف . تجربتي مع الحاكم مؤلمة . كان الرجل في المرة الأولى غيمة جفاف ، فماذا عن الثانية ؟ هتفت :

« هل أصاب صديقي شر »

وامتلأت عيوني بالصحف والمجلات التي تكدست أمامي على على الطاولة أوراق محلية وأخرى من خارج الحدود . التهمت العناوين والافتتاحيات والتعليقات ، وقرأت أخبار الوفيات والوفود والمتآمرين

والمؤتمرات وأصداء الحروب الصغيرة والاتفاقيات السرية والمعلنة ، اشعارا قرأت وقصصاً وحوارات مع فنانين وراقصات ، وكونت أفكاراً واسعة عن السينما والمسرح والكبارية وفنادق الدرجة الأولى أمسية كثيفة ودسمة وتذهب بالانتظار نحو صحراء الخوف .

متجاوران .هوبجانبي وأنا بجانبه . الشمس أبدا فوق رأسينا . الشمس دافئة ونتلاحم بلامها الغائبة . أحاوره بطمأنينة فيجيبني :

« القمر محبة والشمس صداقة »

« هل نبقى متجاورين أبدا ؟ »

« أريد أن أعرفك أكثر . »

« أنا كما تريد »

« من أنت ؟ »

« اعمل قاضياً . لم أتزوج . اقرأ الكتب والجرائد . أفكر بالزواج من أرملة ثرية لاتنجب أطفالا »

« أمرك عجب »

« كي تظل الشمس علينا طالعة »

ثم . . . يتمنى الهدوء الذي ساد المقهى فجأة . بت متأخرا وهو لم يأت بعد فجمعت صحفي وفقاً لحجم كل منها ، ثم شربت فنجاني الأخير . ثم رأيتهم يسدلون الستائر المعدنية ، ثم قرأت في عيون الخدم اعتذارا ، ثم يئست فوقفت مستطلعاً شبكة الصمت المخيمة وتوجهت نحو المخرج الذي كان مدخلا فاذ بالرجل الغليظ أمامي يقف سدا فأوقفني يسأل :

« هل أقفلوا »

ووجدت ضعفي ينتصب شبحاً لايجيب ، فكرر :

« ... »

فحاولت أن أمشي فسد علي طريقي يقول :

« لابد أنهم يبكرون غدا »

وانا ايضاً أنتظر الغد ، بل انتظر الليل . وقد أفرج عني الرجل بذهابه المباغت فانزاحت الغيمة وظهر القمر الذي أوحشني بضيائه المعتم. وإلى البيت توجهت ، وفي الخلو قعدت ، وبين أوراقي فكرت في البحث عن عنوانه .

ابحث وافكر :

صديقي غاب عني / كل أوراقي اتهام ودفاع / صديقي / قاتل وقتيل / أنا القاضي الحاكم بالعدل أعجز عن بحث من أجل عدالة مشاعري / أين تراه اختفى / تلك قضية حب .

باللتعسف رجل يقتل امرأة لأ نه يحبها / هل سافر دون اعلامي / الورثة يتقاتلون والدم بات ماء / الشوق يصبح ضيقاً / الورثة يصنعون قضية تذبح الاشقاء / سيتصل بي فالهاتف صامت وبه ظمأ إلى رنين مفاجيءيحرك سكون الدار / أوراق أوراق وأنا غير قانع بعدلي . . . .

الطفولة كانت هادئة والشباب خامد ، وهاهي الشيخوخة راكدة كان أنيساً يملأ فجوة الأيام بالحياة وهاهو بغيابه يملأ حفرة الليالي بالسكون . ثم تعبت فأراحتني ظنوني بأن طارقا سيدق الباب فيكون هو . لابد أن الفأر خربش الخشب بأظافره ، وكنت أنظر في ظلام

الدرج فرددت على قلقي . الليل يوغل في الوحشة ، وقد مر الزمن فظهر الضوء في النافذه فأعشى عيني فصمت فرحا بالشمس ولكنها لم تكن دافئة . وخرجت إلى المحكمة فخففت عني الضجة أنين روحي . واشتعل اليوم بالعدل فاطفأت الأحكام نار قلقي . وعدت إلى المقهى وبدأت العد التراجعي من جديد .

(المحضر في المحكمة) ينتصب في ساحة المقهى ثانية . الشارع جحر طويل للديدان يغلي بالتماوج ، مدانون وأبرياء يتحركون في في الحجر . أين الأبرياء . أين صديقي . لقد بدأت الوحدة . أتبين وحدتي الآن بدءاً من طفولتها وحتى حدود الكهولة ، الطفل المشاكس بات قاضيا . الولد يحكم بالعدل . أتمنى أن أدينه . أدين صديقي بتهمة الهجر . العدالة لاتعرف الصداقة . كم أتمنى أن أسافر ، فأنا لم أغادر المدينة كباقي البشر ، تباً للمدينة . هل أحبك . . .

« ماهو طموحك »

« لاشيء »

« هل تريد أن تصبح قاضي القضاة؟.. »

« لاأريد أن أصبح قاضي القضاة »

« هل تريد أن تمتلك امرأة جميلة؟ »

« لاأريد أن أمتلك شيئا »

« لم لاتتزوج وتنجب أطفالا يحيون الحياة من بعدك ؟»

« أعلم أني تأخرت في تحقيق العدل لنفسي »

« ماذا تريد اذن ؟»

« لاأعرف .»

« أنت لاتحكم على نفسك بالعدل . »

« ومتى عرفت العدل . . متى ؟»

(المحضر في المحكمة) يهم فجأة علي يمزق حديث الذكريات فأرتعش ، ثم تمالكت ، ثم ابتسمت بوقار القضاة حين انحنى على يدي يحاول لثمها فسحبتها ، وكنت أصغي إليه له يقول :

« المعذرة ياسيدي فلم أعرفك البارحة . شغلني البحث عن ملعون يتهرب من التبليغ . »

في رأسي دارت كلماته . هو لم يعرفني ، فهل أعرف نفسي . لا أعرف شيئاً ، أريد أن أتذكر صديقي ، شكله اسمه ، ماضيه ، فعله . انني أكاد لاأتذكر شيئاً عن أي شيء . وكان الرجل الغليظ الذي بات رقيقاً يتحدث بأظافره ينبش التاريخ ، وكان يتكلم ويتكلم ورذاذ كلماته يرش نسياني وضياعي فأهرب منه فيلاحقني فأهرب ، والشارع يزداد تدودا والضوء لايمت بصلة إلى شمس أو قمر .

بدأت العد التراجعي . تسع وتسعون ثمانية وتسعون ، سيفتح باب المقهى ويتدفق الغرباء . سبع وستون ست وستون ، سأفكر في المستقبل . ثلاث وسبعون خمسون . سأراجع الماضي وأحكم عليه بالعدل ، تسعو ثلثو وووون . انني أبحث عن اللام ، لام لام لام العدالة لام الصداقة لام الحب . . كل اللامات تساقطت عن كلماتها

واختلطت بالضوضاء وتسلقت الديدان جسدي وتطايرت في فراغي ذبابات أهش عليها فتتكاثر واشعر بالحزن الوحيد .

أنني أدرك انها الوحدة المتشققة كأرض عطشى نسيت مطر السماء فاستغاثت فجأة ، فلم يسمع الدعاء أحد . وجاءني فنجان القهوة فلم أجس له طعما ، وخرجت أمشي في جوف الليل المظلم فلم أرلي ظلا ، وسمعت صوتاً يناديني باسمي ففرحت ، ولكن بحثي عن مصدر الصوت ضاع بالرغم من أنه استغرق ليلة بأسرها فأصابني الارهاق ، حتى إذا وجدت نفسي في ظل قوس المحكمة لم أستطع أن أميز البريء من المذنب ، وتحول الدفاع أمامي عن المتهمين إلى ذبذبات مرعبة تداخلت مع صوته يناديني فكنت ألتفت باحثاً ، أيها الصديق أين أنت ؟ .

مدفن آل باهي
حسب رواية بنت الشمير

قصة: حنا عبود

المقبرة تجثم بهدوء على مرتفع من القرية ، والمدافن موزعة توزيعاً متناسقاً ، ففي الوسط تقوم المدافن الكبيرة ، بينما في أطراف المقبرة تقوم المدافن البسيطة مبعثرة هنا وهناك على منحدرات المرتفع ، متشبثة بها تخاف أن تقع .

اجتمع آل باهي امام مدفنهم البسيط المتطرف ليواروا واحداً من هذه الاسرة التي تتكاثر كالنمل على الرغم من أن الموت يعمل فيهم منذ الصغر . وضع النعش أمام بوابة المدفن الحجرية ، وانتصب الكاهن بمبخرته التي ينفضها هنا وهناك ، الا ان بعض الانسام الخريفية القوية كانت تشتت شذرات رائحة البخور . وعندما وصل الكاهن إلى قوله (أرح يارب نفس عبدك . .) التفت إلى كبير العائلة الذي وقف إلى جانبه وسأله عن اسمه فقال له : (اسمه شحود يامحترم) فرندح : (أرح يارب نفس عبدك شحود واجعله في مصاف الصديقين . . آمين)

وما كاد ينهي الصلاة حتى صرخ أحد المشيعين الذين جاؤوا لمشاركة

آل باهي حزنهم (ابتعد ياصغير ابتعد . .) والتفت الحشد ليشاهدوا طفلا لايتجاوز السادسة من آل باهي يبول على قبر في وسط الجبانة . وتعالت بعض الأصوات تنهره فتراجع الصغير بسرعة وهو مندهش لا يعرف سبباً لهذا الصراخ .

اصطف آل باهي لقبول التعازي الا واحداً تكفل بدحرجة الحجر الكبير عن بوابة المدفن وتوزيع بقية الاحجار التي توضع إلى جانبه ليفسح الطريق للساكن الجديد. ولكنه ماكاد يدخل المدفن الذي يشبه الغرفة الصغيرة ، حتى نادى بصوت شديد وحاد على آل باهي ، مما جعلهم يقطعون مراسيم التعازي ويهرعون إلى البوابة — ما بك ؟ سأله احدهم .

— انظروا .

— ماذا ؟

— الا ترون ؟ الجمجمة وبعض عظام الرقبة في الوسط . هذه عظام ابراهيم المدفون من العام الماضي كيف . كيف تدحرجت الجمجمة واستقرت بين الاضلاع . همس أحد الحاضرين في اذن رفيقه : كلما فتحوا المدفن وجدوا الجمجمة في غير مكانها .

— ألا تعتقد أن آل سلمو يدخلون المدفن ويشوهون موتى آل باهي انتقاماً لجدهم البيك الذي قتله والد شحود وفر إلى استنبول !

— آل سلمو أكابر لايفعلون ذلك .

— اذن كيف . .؟

— لأحد يدري .

اقترب كبير آل باهي ونهر الذي في المدفن وامره أن يوزع محلا لشحود بسرعة . تمت مراسم الدفن ، وأعيدت الاحجار إلى مكانها لتسد بوابة المدفن ، وانتهت التعازي وسار الكاهن في الطريق الضيق الذي يقوده إلى قريته المجاورة لهذه القرية .

كانت الشمس قد مالت وأخذت ترتجف وراء غيوم الخريف وعاد الرعاة بقطعانهم يدفعونها دفعاً نحو حظائرها ، وهرع سكان الأطراف إلى منزل كبير آل باهي ليقوموا بواجب (سهرة التعزية) .

وفي هذه السهرة دارت أحاديث شتى عن المرحوم الذي ذهب صباحاً إلى الحقل، فوجدوه ميتاً ظهراً . واختلفت تفسيرات الحاضرين، منهم من قال ان آل سلمو قتلوه بدلا من أبيه الفار ومنهم من ادعى أنها ضربة شمس ، اذ لاأثر للضرب في جسمه ، ومنهم من قال أن شمس الخريف لاتقتل ، وإنما توفي بسبب لدغة حية ، ومنهم من ادعى أنه (موت السكتة) على عادة كل آل باهي ، فلو لدغته حية ، لصاح وصرخ فسمعته الحقول المجاورة .

هادئاً كان ذلك الليل الخريفي الا أنه بين الحين و الحين يُسمع الحاضرين بعض هبات الريح كأنه يسخر من حديثهم . وأحياناً كان صوت الريح يمتزج بنباح الكلاب بعيدة يتسارع بعضاً من الوقت ثم ينقطع ليعود من جديد .

— لماذا كلابنا لم تصمت هذه الليلة ؟

قال أحد الساهرين وقد اتسعت حدقتاه عجباً من نباح الكلاب

— صوت الكلاب يأتي من جهة المقبرة

— ربما كان النباح على درابين يعبرون الطرف الشرقي
— أو على رعيان تأخروا في العودة .
— لو كان النباح على رعيان لاشتبكت الكلاب مع بعضها .
— اسمعوا ، اسمعوا . . صرخ أحدهم بشدة ووقف وسط الغرفة الواسعة باسطاً ذراعيه لاخماد آخر ثرثرة بين الساهرين .
— ماهذا ؟
— صراخ وبكاء .
— عويل
— صوت فتاة . . انها بنت الشمير .

وبسرعة انتصب الجميع وهرعوا مسرعين نحو الصوت الصارخ في أعماق الليل ووصلوا إلى أطراف المقبرة ، ليجدوا فتاة لم تتجاوز العقد الثاني جلست في منتصف الدرب وقد تشعث شعرها وانتفش وجحظت عيناها واحمرت مقلتاها ويبدو أن جلوسها لم يكن بارادتها فقد طويت ساقها اليمنى تحتها ، بينما امتدت اليسرى إلى آخر مداها .

لم تنتظر أن يسألها أحد بل اشارت نحو المقبرة وقالت بصوت ابح : الأموات الأموات ، قاموا وهربوا صوب الضيعة .

تدحرج حجر صغير من المقبرة نحو الطريق فأجفل الحشد القريب ودب الرعب في قلوب بعضهم عندما علت أصوات بعض الطيور الليلية . ربما كان رعبهم بسبب صوت متميز من الاصوات الكثيرة . إنه صوت بومة نبع التوت . .

انذار بسوء . . نعبت فحدثت مشاجرة ملحمية ونعبت مرة أخرى فقتل والد شحود اكبر رأس في آل سلمو . ونعبت فصادر الدرك نصف منتوج القرية وهاهي اليوم تنعب من جديد .

وعلى الرغم من هرج القوم ، أكدت الفتاة انها شاهدت اشباح الموتى تتحرك ، فلما صرخت ركضت الاشباح باتجاه المنحدر واختفت . . وتظن هذه الفتاة أن الاشباح اتجهت نحو الضيعة .

اسرع آل باهي نحو مدفنهم . تزحلق بعض المتسلقين ، جاء أهل الفتاة وحملوها إلى البيت . صرخ أحدهم : الظلام يأكل عيوننا اصنعوا لنا مشعلا . . ذهب شاب إلى أقرب بيت لاحضار مشعل . أحد أفراد اسرة باهي حاول معرفة ما يجري في المقبرة . اقترب من المدفن وزعق بحدة وتراجع إلى الوراء بسرعة جنونية فسقط أرضاً وتدحرج باتجاه المنحدر ، إلى أن أوقفته صخرة متشبثة بالتراب وكأن تدحرجه قد أثار بعض الضجيج لان بعض الاحجار تدحرجت معه ، مما تسبب في هرب بعض المجتمعين نحو القرية وهم يصرخون: آل باهي قاموا من بين الأموات .

اجتمع حول الرجل المتدحرج آل باهي وبقية الذين لم يهربوا وسألوه عما رأى ولكنه لم يستطع الاجابة . وعندما احضر أحدهم مشعلا وقربه من وجه هذا الرجل تبين لهم أن الخوف الجمهم . وقد اصفر لونه وجحظت عيناه واصفر لونه . تركوه حيث هو وصعدوا يتقدمهم حامل المشعل نحو مدفن آل باهي وكان ضجيجهم عالياً مما يجعل المتكلم يرفع صوته عالياً حتى يكون مسموعاً . وما أن اقتربوا

من المدفن حتى صرخ المتقدمون منهم فقد شاهدوا الساق اليمنى لشحود قد اخترقت حاجز البوابة وتدحرجت حولها بعض الحجارة ، أما الساق اليسرى فانها في سبيل فتح كوة ولكن ادركها الاعياء فلم تفلح في دفع الحجارة .

خف الضجيج بعد حين ، وصارت الكلمات تسمع بسهولة . ونظر الجميع إلى كبير آل باهي فوجدوه واجماً يفكر ، حدق في شاب طويل مكتنز ، وهز برأسه مومئاً ناحية المدفن فاندفع هذا الشاب وزحزح الحجر الكبير الذي يسد البوابة ، واقترب منه حامل المشعل لينير طريقه فزحف داخل المدفن وشد الميت من كتفيه وتفرس في معالمه قليلا ، ثم خرج واعاد الحجر الكبير وانتصب إلى جانب كبير آل باهي قائلا : جراح كبير في رأس شحود ، والزبد حول فمه .

— حاولوا سرقة الجثة ، أنا لهم .

وفي هذه اللحظة حضر المختار ومعه لفيف من ابناء القرية ، وبعض شباب آل سلمو. اقترب من كبير آل باهي وهمس بعض الكلمات في اذنه ، فأجابه بهزة من رأسه والتفت إلى الجمع المحتشد وقال : فليذهب كل واحد إلى منزله ، ثم اتجه المختار وكبير آل باهي إلى بيت المختار وطالت السهرة حتى الهزيع الأخير من الليل .

في صباح اليوم التالي وقع آل باهي على عريضة كتبها المختار هذا نصها : إلى رئيس الكهنة قدس الأب (سرجيوس) مقدمه آل باهي يرفعون إلى حضرتكم أسمى آيات الاحترام والتقدير طالبين منكم الايعاز للكهنة باتمام الصلاة على ارواح الفقراء حتى تستريح

نفوسهم في مضاجعها . ان جميع آل باهي لايموتون موتاً مريحاً لأن الكاهن يختصر كثيراً من الصلاة ولا يحفظ اسماء موتاهم ، مع أننا ندفع أجراً لايقل عما يدفعه غيرنا . لذلك نرجوكم ارسال كاهن يتم الصلاة على روح فقيدنا الغالي شحود ولكم جزيل الشكر .

وفي اسفل العريضة تواقيع آل باهي وبعض سكان الحارة البرانية.

ملاحظة : نسي آل باهي ذكر التاريخ بعد نص العريضة .

* *

جسد من الدماء وورد أحمر

سميرة بريك

أيها الباب الذي لم تفتحه يد ؟ إلام اقترب منك ولا اجرؤ على مسك ، كأنك جسد المسيح ، كأنك جسد طفلة ماتت وهي تتلوى من الجوع والوحدة ، كأني اذا لمستك سأدميك بيدي . هاتين الشجرتين المفعمتين شوكا وأفكارا .

خلفك يقف ملاك . خلفك يتربص بي ملك الهاوية . تابوت يمتلىء جثثاً . . جثثاً . ما عادوا يحترمون وحدة الموت . صاروا يضعون بقايا الف حياة ، ألف حشرجة احتضار في كفن واحد .

كم هو مرعب أن تموت وحيداً ، وأن تدفن رقماً بين كومة أرقام . رقماً ما بين كومة أرقام .

أيها الباب ! إلام تبقى حاجزا بين شي وبين كل الأشياء ؟ إلام تعتصم بصمت كالأبدية ، كالثلج ؟ سأقتلعك من مكانك . سأزلزل طمأنينتك وأوحد بين الأشياء .

أيها الجسد الصامت كشجرة مهجورة لم يكتنفها جرح واحد ، انهدم امامي وتمزق ، فسأضم مزقك إلى صدري وأمنحك بعض دمي ؛ كل دمي .

لعنة أنت . سريري صار غابة أشواك . إصرارك يمنع عني النوم . لعنة أنت أم بركة ؟ الاحتمالات الكثيرة مؤلمة . لا أريد أن أحلم حلمين : أسود وأبيض . أريد حقيقة واحدة مهما كان حلمي الأبيض ناصعاً .

مشت على قدمي خوفها إلى الباب ، بسرعة شجاع أو بسرعة منتحر يموت رعباً من الارتفاع الهائل الذي سيقذف بنفسه منه .

مدت له يدا مرتجفة . مد لها يدين دافئتين . صرخت . أوقعها الرعب أرضاً ، رفعتها اليدان الدافئتان .

عانقيني . شديني إليك . فسينفتح إذا تداعيت على صدرك طريق مسدود .

شدته اليها ، ومن فرجته رأت أشواكاً وأشباحا .

ليس هكذا . لاتخونيني . ضميني بمحبة . أزيلي عني الغبار بشفتيك ، فتحت كل ذرة يختفي جرح نازف .

ضمته بمحبة ، كما يضم الجرح جرحا ، وعلى صدرها تحول الجسد الهائل المسن إلى بئر دماء . أرادت أن تلثم قطرات الدم ، لكنها لم تر لها اثرا . وعلى مد النظر رأت حدائق من الورد الأحمر تولد لأول مرة .

مسافر في الريح

د. نذير العظمة

أيصبح جسمنا الربان بالشهوات
هشيما في لهيب الحب لا نبض ولا قلبُ
يهس طيه الرعبُ ؟
وكيف تضيق دنيانا على سعة ؟
وداعا آه قرطبة الهوى ماعاد نجم الحب
يضيء مسافة الظلمات
مشيت مفازة بيني وبين الدار
وضرجت الرمال دما
ورحت أرف أمسحها بأجنحتي وأهدابي
أنوح نواح عصف الريح من باب إلى باب
أعود أعود من منفاي غيما يحمل الاغوار
يبادر من حنين مثل حصد النار
أعود وخاطري أنهار رغم تجرع الصاب
أفجر خضرة الغاب
وأزرع في رماد الحب نبض النار ! !
وكيف أعود من منفاك ياولادة النفي

وكل مواقد الحيّ بلا سمارْ
وكيف أعود ياكرم تكسّر فيه حلم العودْ
وكيف أعود يانسغٌ
يجف ومهجة في الصدر من جلمودْ
وداعا ياقطاف العمر
مواسم كل مكرمة لها عنقودْ
أكلنا كل حبات الهوى في الصيفْ
عرفنا يافصول الموت معنى الجود
وقلنا للنوى ياحيفٌ
مشينا من ظلام الحيّ صوب الحيّ
مشينا من جراح النفي صوب النفي .
أتلك مسافة لاتنتهي أبدا ؟
فكم براً وكم بحراً وكم جوّاً وكم بلدا
قطعنا دونما كأس ولا وترِ
وصلنا . . غير أن الحب مثل طريق ولآده
إلى حيث الهوى والحب لاتصل
وأنت مسافر في الريح ياسيزيف تنتقل
يداعب صخرك الأمل
بأن طريق ولآده
إلى حيّ الهوى تصل
بصدر كله نبض
وتلك ضلوع ولاده
تكوّر في حواشيها جنين الموت والسفرِ

وداعا آه قرطبة وصلناها
ولكنا إلى الأحباب لانصلُ
شموع نحن أو شعلُ
نضيء مسافرا في الريحْ ! !
ومالي منك ياولادة النفي
تركت ملاعب الدنيا
تدغد غني برعش الحبْ
فرحت أعيد أسفاري وأنضجها بجمر القلبْ
وأصطاد الهوى بالنبض والرؤيا
وقلت الحب يحضنني ويلبسني ثياب الريشْ
وقلت الحب أجنحة
أطير بها مسافات
رحابا آه ماأحلى جدار السجن
لأني فيه كنت أطيرْ
بلا ريش بلا جنح وكنت أطيرْ
وأنبت سحنة السجان بالورد
وأحرق عتمة القضبان بالند
وكنت أطيرُ
عبيراً في رحاب الكونْ
الغم ضيق الجدران بالتغريد والوعد !
وداعا آه قرطبة وصلناها
ولكنا إلى الأحباب لانصلُ
شموع نحن أو شعلْ
نضيء مسافراً في الريح ! !

محاولة للفرار من عصر الرعب

خالد محيي الدين البرادعي

قالت مولاتي :

في زمن الرُّعب يُغَيِّرُ فصلُ القتلِ ملابسَه
يتخفى في كل الأشياء
ويظهرُ في كلِ الاشياءْ
هل نحسمُ موقفَنا منهُ
فإنّا لاأمواتٌ فيهِ ولا احياءْ
لو نهربُ ، إنَّ جُحوظَ الأعين يكبر
والاجسادُ . المختلطُ الباغي والمغبونُ بها يتزايدُ
فنباتُ الحزنِ تسَلَّلَ من كُل خصاصٍ
والموتُ يفَرِّخُ موتاً أكبرَ من أجسامِ الناس
فلَنْ – آهِ – نجتازُ صحارى
عذبنا فيها العِشقُ العربيُّ
ودارَتْ كُلُّ الالوانِ معاً
فنسينا ، لَوْنَ الموتِ ولَوْنَ الحزنِ ولَوْنَ الأفراحْ

قلتُ : سنهربْ

قالتْ : إنَّ جلودَ الناسِ ــ بعصرِ الخوفِ ــ
تُترجمُ للحرَّاسِ كتابَ الصَّمتِ المُغلَقَ
بَينَ الجفنِ المُسْبَلِ والقلْبِ
سأخلعُ جِلدي . فاخلَعْ جِلْدَكْ

قلتُ : نعم

أحسَسْتُ بِدَرَنِ العَصْرِ المَخلوعِ مِنَ التاريخِ
يُعَشْش في جلدينا
والريحُ المجنونة عاثَتْ في عينَيَّ ريحٍ مُتَوَحِشةٍ
وانسلت غربانُ الليلِ بأجنحةِ حَمامِ الفَجْرِ
وما عُدنا نَعْرفُ أيَّ الفَصلَينِ تخَبَّأ في الآخرُ

قالت مولاتي :
نَدفُنُ . . بَلْ نَذْبَحُ كابوسَ الذِّكرى
إن الذاكرةِ بِعصرِ الرُّعبِ جَحيمْ .

وتَسَلَّلنا من عصرٍ يقفُ الخوْفُ على كلِّ جَوانبه
واللُّغةُ اليابسةُ تَسدُّ منافِذه
وأقمْنا سنةً في شبه صلاة دائمة أنزلنا فيها السكين من الجرحِ ،
وأقمْنا فيها السكينَ من الجُرحِ ،
وَغسلنا أعيُنُنا من فضلات الأحلامْ
وتركنا في العصر المخلوع بقيةَ بَصمات
عَلقَتْ في أيْدينا

وتَطهرنا سنةً بالصَّمْتْ
ورَجَمنا قَصَصَ المقتولينَ على بَواباتٍ
والأحلامُ الخُضْر عصافيرُ جائعةٌ
تَبكي في أعيُنِهِمْ

قالت مولاتي :

نَحْنُ الآنَ خَلعنا من عَصرِ الرُّعب
ونَحْنُ الآنْ
مُغْسولانِ من الماضي
فلنتقدمْ قَبْلَ نُهوضِ الحُراسِ
فإنَّ سكاكينَ الحُراسِ
مولعةٌ بدخولِ الذاكرَةِ البَيضاءْ
واجتَزنا الخَطَّ الفاصل بَينَ الزَّمَنين
ولاحَ البابُ المفضي للغاباتِ المزروعَةِ
بالكافورِ ، وبالرَّنْدِ
وأزْهارِ العِشْقِ
ولَيْمونِ الفَرَحِ
ومنثورِ الاعْراسِ الدائمَةِ
— استوقفنا الحارِسُ —
— : هَلْ نحتاجُ بطاقاتِ دُخولْ ؟

— : لا . تحتاجان فَقَطْ نسيانَ الرُّعبْ
— : غَسلنا نَفْسينا من دَرَنِ العالَمِ

— : مِسكينانْ
— : أمضينا سَنَةً في شِبهِ صلاةٍ دائِمةٍ
أنْزلنا فيها السكينَ من الجُرْحِ
وغَسلنا ذاكرتنا من أعشابِ الماضي
وَغبارِ الزّمنِ المُتآكِلْ

وَ تَعَرينا من جِلْدَينا
عَلّقنا جِلدينا في مِشجبِ ريحٍ
قالوا عنها اللاشرقيةَ واللاغربيةَ
ها نحنُ بلا جلدينْ
عُرْيانانِ أتبْصِرنُا
وَبلا ذاكرتَيْنْ

— : أُبْصِرُ . . مَنْ خَسِرا جلدينْ وذاكرتَيْنْ
وَظَلّ الحُزْنُ جَريحاً
بَينْ الشفةِ وَبَينَ العَيْنْ
وَ المُدنُ الراكضَةُ على سَيْلِ دَمٍ
تَرْكضُ بِكُما

أَخشى أنْ تُفسدَ رائحةُ الدَّم
مخلوقاتِ الحُلم بهذي الغابَهْ

— : هَلْ نَلْبسُ جِلدْينا ثانيةً ؟
ضَحكَ الحارسُ
فَرَّتْ ضحكتهُ كالنسرِ الكَهْلِ
وَحَطتْ فَوْقَ جَدائلِ مَولاتي
قالَ الحارسُ :
هَلْ يَهربُ غَيْرُ المَيِّتِ مِن ذاكرتِهِ ؟

يبرود —١٩٧٧—

أربعون الدمار

الياس لحود

شدّتْ عاملاتُ المصانعِ لحْنَ الرماد الأخير . .
أنا فوق موج الخرائبِ ساهٍ /
عيونٌ جداريةٌ غاصبتْني الشوارعَ
ضوءٌ تهدَّم شرقاً
يُمارِني مشبعاً بالدّمار . .
مرهفُ الصمتِ هذا الطريقُ المجرّحُ بالأبنية
مرهفُ الزهرِ . . هذا الرصيفُ المشجّرُ بالذكرياتْ

شدتْ عاملاتُ المصانعِ لحن الرماد الأخيرْ . .
وحين تلاقيتُ بعد الجراحِ « نويّلا »
تناولتُها مُرَّةً
حيث هاجرتِ الحزْنَ واسترسلتْ في الشفاهْ . . .

مشى ناطقٌ في لسانِ المدينة قالْ :
« سيلبسُ كلُّ غنيٍ يباباً جميلا

ويلبس كلُّ فقيرٍ يباباً قبيحاً ورعباً جميلا »
مدينتُكم أنصتتْ عاشقيها
تمارسهمْ واحداً واحداً
وتُترعهم بالمطافئ . . .
غنّتْ « نويّلا » :

إذا كنت نادمتني جسدي
هل تطارحُني الدَّمعَ حلواً ومرّاً
وتذرفني والمصابيح تقطرُ صمتاً
وتزفرُ في الصدورْ

شدتْ عاملاتُ المصانع لحن الرماد الأخيرْ . .
— لديكَ جديدٌ ؟
— كلّ ما قيل : قيسٌ نجا . أو صداه
وهو باكٍ واشلاؤه ضاحكات
— وليلى ؟
— أحرقتْ كل أثوابها الدارسات
وأثوابَ قيسٍ وأسماء أهل القبيله
— . . . وأنت؟
— كل ما قيل لي : قد نجوتَ بهذا الهزال
وأنتْ ؟
— مهجتي مُرَّة وانتظاري قتيلْ
وبعضُ الكؤوس التهابٌ

وبعض الكؤوس انحلالْ
لديكَ جديدٌ ؟

– رياحُ المعابر والملتقى وابتداءُ القرى . .
– أتنطفىء اليومَ ؟
– أرختْ « نويّلا » عذابي
تلاقيتُها قرب مقبرةِ الزهرِ
كانت تراود زهْوَ الرجالْ
كان فستانُها ساحلياً
وساقيةُ الموز أرختْ عليها غراماً
وأغدقها البرتقالْ

* * *

نويّلا
كلَّ صبحٍ تُطليّن من شفتيَّ ابتسامه
على مهلٍ تُغلقين انتظاري
على مهلٍ تفتحين انتظاري
على مهل تدخلينْ /
كلَّ أمسيةٍ تغلقين ابتسامه
على مهلٍ تفتحين الزمنْ
على مهل تغلقين الزمنْ
على مهلٍ ترحلينْ /
نويلا . . نويلا !
أنا شفقُ العشق خاضَ السواعدَ

أذكر يوم التقينا
ربيعُ المدينةِ عانقنا ساخراً
قلتُ للناس/ فجرّني الناسُ أنشودة في اليدينِ
يديك . . السواعدُ تمتدُّ عابقةً بالسعادةِ/ قولي نويلا
ترى تذكرين الرغيفَ الذي ابتلعَ الطفلَ من جوعه
قرب دكّان « متى » النطاسي/ قدّمني الطفلُ
للجالسين وراء العيون
وأخبرتني يومَها
أنَّ حرباً ستبتلعُ النَبْتَ عن وجنات المقاهي
وتكسر حزناً
وتُعتق حزناً أخيراً . .
(مضى كل شيء ، ولكنَّ شيئاً أتى . .)
ربيعُ المدينة عانقنا نازفاً زنبقَ الآنيه
وودّعنا ناضحاً بالورود الصّناعْ
مضى كل شيء ، ولكن شيئاً أتى
شدت عاملاتُ المصانع ورداً وجيعَ الشذا
وخبأنَ تحت الضلوع البيوت
وفي كلِّ باب
غرابٌ يراقص جفنيْه عبر السكوتْ

* * *

نويلا . . .
قضى جارُنا عامه الأربعينَ
وأجرى احتفالاً بخمّارةِ المقبره
راح يرقص بين أيّامه ضاحكاً للتلاشي
فتسحبه زوجُه من خيوط الأضالع باكية وهي تهذي :
« حبيبي الذي قدّ من فرح الكادحين رغيفاً
وأطعمنا جرحَه . . وانتهى »
وجارتنا وابنها « سامرٌ » أمكنا « ظافراً » في التراب
و « عبدٌ » هدى كلّ أولاده للبباب السعيد
وآنيةُ الباب ضرّجها ورق النبتة العاشقه
وتبقى نويلا على زفرتي
أنا عاشق الشفق الملتجي بالأزقّة
أنسابُ بين الأصابعِ
أفتحها دفعةً دفعةً . .
وأقفلها شاهقه

• • • •

نويلا
مضى زمنٌ كنت ألتبك العِشْقَ
جاء الزمانُ الحطاميُّ
أزرعك الآن عالقةً بالدماء
من يرَ الناس حولي يقلْ صعدوا من هموم المدينة
(هذي خرائبكم عبركم . .

أطفئوا ما تشاؤون
أحرقوا ما تشاؤون
ربّ آتٍ يزفّ الشوارعِ بالنزفِ . .
هذي عجائبكم حولكم . .)
من يرّ الجمر حولي يقلْ : عاشقٌ في بقايا
أنا معلنُ الشفق الملتقي بالنوافذْ
أنا مطلقُ النقل المنتهي بالنوافير
ألقاكِ بعد الحكايةِ
موعدنا فوق أوردة الجسر
إن جئتُ قبلك أضرمتُ كفاً وأشرعتها

إن جئت أعلنتُ للحزانى / نويلا
متى يرحل الدمعُ من ملصقات السماء ؟
تناديني . .
كم دماراً تقصّى دمي
أجرجر شرقاً وغرباً صباحي
وأهزج للريح حتى الثماله . .
يبوح الحديدُ المرفّهُ هذا الزمّان السعيدْ
وكم من جديدٍ على صدرنا يلعبُ اللعبة الشاهقه . . .
ويخرج من جرحنا وطن القمحِ واللاحدودْ
ولكننا عاشقانِ ابتداءً من الخبز حتى الولاده
كزيتونةٍ مُرةٍ في جبين البلادْ
كتفّاحةٍ فجّةٍ في مذاقِ الحدودْ

دماءُ الضحايا . .
ولكننا عاشقان ابتداءً من الموت حتّى الولاده
وانت اخضرارُ النحاس
يجيئوننا فاتحين الكفن

تقولين
« يمضون عنّا وأقدامهم مترعاتٌ بأطفالنا العاشقين »
تقولين . . متنا كثيراً وعشنا كثيراً
. . . ولكننا عاشقان ابتداءً من الصيف حتّى الولاده
تضجعين في جسدي
عبر وهج العظام
وموج التنامي / ولا ترجعين
ولكننا عاشقان انتهاءً من القلب حتّى الوطن .

★ ★ ★

آفاق المعرفة

مراجعات

قراءات

مناقشات

وقائع

آفاق

رسالة القاهرة ——— محمد أحمد عطية

كتاب يثير الضجة

حديث وزيرة الثقافة السورية

رحيل أديب جاد

حوار مع يوسف الشاروني

« خطى مشيناها » ، كتاب صغير (٢٨٠ صفحة قطع صغير) للاديب المخضرم عباس خضر ، نشرت فصوله مسلسلة طوال العامين الماضيين على صفحات مجلة « الثقافة » القاهرية وصدر مؤخرا في سلسلة كتاب الجيب « اقرأ » . أثار هذا الكتاب ضجة حركت معارك الاثارة في الحياة الثقافية وفي الصحافة الادبية . فكتب عنه رجاء النقاش سلسلة مقالات بمجلتي المصور والدوحة ، والتقطت صفحة « أخبار اليوم » الادبية الجديدة الخيط وزادت من تضخيم الضجة، كما أدلت مجلتا « الثقافة » و « اكتوبر » بدلوهما في هذه الضجة .

اما السبب الرئيسي للضجة التي أثارها كتاب عباس خضر ، فهو تأكيده لاشاعات كثيرا ما ترددت في الوسط الادبي عن وجود اشخاص يكتبون لبعض كبار الادباء المصريين، وقد حدد عباس خضر ، بصراحة وجرأة ووضوح ، من هؤلاء الاديب الكبير الراحل محمود تيمور ، وذكر اسم الكاتب المجهول الذي كان يكتب له أعماله الادبية والفنية ، وهو محمد شوقي أمين العالم عضو المجمع اللغوي اليوم وشقيق الناقد المعروف محمود أمين العالم ، وأثبت ذلك بوقائع واحاديث محددة كان شاهدا عليها أو طرفا فيها . وذلك اضافة الى ذكريات ووقائع أخرى تكشف لاول مرة خلفيات الحياة الثقافية المصرية طوال النصف الاول من هذا القرن .

وقد أشار رجاء النقاش في مقالاته الى الشائعات المنتشرة عن الكتاب الحقيقيين لاعمال محمود تيمور ولمسرحيات احمد شوقي

وعزيز اباظة ، وطالب بان يتكلم شهود هذه الاحداث .. أن يتكلم شوقي امين عن مدى مساهمته في كتابة أعمال محمود تيمور الادبية ، وان يفصح د. سعيد عبده عن عن حقيقة كتابته لمسرحيات الشاعر احمد شوقي الشعرية ، وان يكشف الشاعر احمد مخيمر عن حقيقة كتابته لمسرحيات الشاعر الراحل عزيز اباظة . وقال رجاء تعليقا على كتاب عباس خضر وما رواه من وقائع واحداث تؤكد مشاركة شوقي أمين لمحمود تيمور في كتابة أعماله الادبية التي حقق بها مجده الادبي : « أعتقد أن من الضروري أن يتكلم شوقي أمين نفسه ، وأن يتكلم عباس خضر بكلمات أكثر صراحة ووضوحا وتحديدا ، حتى تعرف حياتنا الادبية حقيقة هذه الشائعة التي تقول : ان شوقي امين ـ الذي لا يعرفه الناس ـ هو شريك للكاتب الكبير محمود تيمور في بعض أعماله الادبية المعروفة . » (مجلة الدوحة ، اكتوبر ١٩٧٧) .

وكتب مامون غريب بالصفحة الادبية الجديدة لجريدة « أخبار اليوم » مرحبا بعودة المعارك الادبية قائلا : « لقد آن الآوان أن نصحح تاريخنا الادبي كما نحاول الآن تاريخنا السياسي . وهذه المهمة ليست سهلة ولا هينة ، ولكنها صعبة للغاية . ومع ذلك فتصحيح التاريخ الادبي في غاية الاهمية حتى يوضع كل أديب في حجمه الطبيعي . » (أخبار اليوم ١٩٧٧/١١/٥).

ولم يدافع عن محمود تيمور سوى د. عبد العزيز دسوقي ، رئيس تحرير مجلة « الثقافة » القاهرية ، التي نشر الكتاب مسلسلا على صفحاتها . فقد وجد في المسالة اثارة صحفية وسوء فهم لنص كلمات عباس خضر قائلا بان « النص يحدد المعاونة التي كانت بين شوقي امين في تصحيح النص من الناحية اللغوية . وتغيير بعض التعبيرات القلقة مما جعل الاستاذ خضر يرى آثار قلم صديقه في بعض اعمال تيمور . وهذا أمر مالوف ، يقوم به المصححون والمراجعون حتى الآن في دور الصحف والمجلات لكبار الكتاب . ولا يدل على أن شوقي امين اصبح شريكا لتيمور في تاليف قصصه ومسرحياته ، كما لا نظن أن الاستاذ عباس خضر أصبح شريكا لمحمود تيمور في مسرحية « ابن جلا » لمجرد أنه قدم له المادة التاريخية .. » (مجلة الثقافة ، نوفمبر ١٩٧٧) .

ولعل أعنف التعليقات في هذا الصدد ما كتبه عبد العزيز صادق ، مدير تحرير مجلتي « اكتوبر » و « الكاتب » تحت عنوان « أحدث محاولة .. لتلطيخ وجه مصر » ، اذ صعد المسالة من الثقافة والتاريخ الادبي الى الاتهام بالتبشير السياسي و « محاولة لتلطيخ وجه مصر » بايد شريرة ؟! فهم ـ في رأيه ـ « يحاولون فيها هدم اربعة من كبار رواد الادب في مصر .. وهذه المحاولة للهدم .. لمصلحة من ؟ هذه المحاولة الجديدة لتلطيخ وجه مصر .. من المستفيد منها ؟ الاجابة عند كتاب المقالات الشريرة .. » (مجلة اكتوبر ، ١٩٧٧/١١/١٣) .

أما الكتاب الذي فجر كل هذه الضجة الاعلامية والادبية ، فهو سيرة ذاتية لمؤلفه عباس خضر ، مع أنه كتب عنوانا ثانيا له يخفف به من تصنيفه كسيرة ذاتية ، فقال انه « صور بيئية أكثر مما هي سيرة ذاتية ».

وهو كتاب يذكرنا بالكثير من الصور الواردة في أيام طه حسين وخصوصا ذكريات الطفولة والصبا المتشابهة في القرية المصرية الصعيدية ، ذكريات « سيدنا » والطموح للدراسة بالازهر ، ومشاق التعليم والدراسة في « كتاب » القرية وفي اروقة الازهر المصحوبة بمشاق الفقر والبؤس . ولكن هذا الكتاب ، مع استفادته من تجربة طه حسين في « الايام »

ونهجـه على منوالهـا ، يتميز بالجرأة في الاعترافات التي قد تتنافى مع بعض التقاليد السائدة او مع تضخم الذات الادبية المعروف عند كثير من الادباء العرب . واني اختار هنا فقرة من اعترافاته بخوفـه من المشاركة في الحياة السياسية والنضال السياسي ، التي اختتمها قائلا : « على انني أقول بصراحة : كيفما كان احتجاجي بعدم الاهتمام بالسياسة فاني فيما يجاوز الحد الآمن وما يخشى منه من سجن أو اعتقال أو فصل أو نحو ذلك.. من الجبناء ! وأفضل ان اعمل العمل النافع في الحدود الآمنة . واذا كان هـذا الجبن نقيصة فان له عندي وجها آخر يحمد ، وهو حرصي على التزام القانون واحترامه والسير على مقتضاه . » (ص ١٩٢) كما يمتاز بلغة عربية جميلة عذبة بعيدة عن التقعر اللغوي، رغم كون صاحبها أزهري الدراسة والتكوين، وأسلوب ادبي فني يقوم على تتابع الصور ، ولا يخلو من الطرافة والفكاهة والسخرية المحببة . ولعل أهم ميزات هذا الكتاب على الاطلاق هو الصدق في تعرية الذات وكشف الصور الحقيقية للواقع المصري المعاش ، وللحياة الادبيـة الحقيقية في القـاهرة في خلال النصف الاول من القرن العشرين .

وهذا الجـانب الاخـير هو الذي جذب اهتمام الكتاب والنقاد الى الكتاب ، ومن ثم فجر بجرأته وصدقه تلك الضجة الثقافية والصحفية .

واما قصة الاديب الكبير الراحل محمود تيمور مع شوقي أمـين ، الكاتب المجهول لاعماله ، فهي قصة مثيرة حقا وهامة فعلا ، ولا مجال فيها للاختلاف او التاويل أو سوء الفهم ، لان كلمات عباس خضر واضحة تمام الوضوح ومحددة بشكل لا يحدث أي لبس او غموض .

يقول عباس خضر انه كان صديقا وزميلا لمحمد شوقي امين ، وانهما كانا يتقاسمان الهموم والدراسـة والاهتمامات والتطلعات. اما الهمـوم فهي همـوم الفقر والمسؤوليـة العائلية عن اخوته بعد وفاة والده ، واما الدراسـة فهي الدراسة الازهريـة الجافـة الشاقة المتخلفة عن علوم العصر وثقافةالعصر في ذلك الحين . وزاد منها ان شوقي قـاد حركة ادبية ادت الى تكوين جمعية ادبيـة داخل الازهر ، أثارت غضب الازهر وادت الى فصله منه . فحرم من المؤهلات العليـا اديب مجدد متمكن من لغته واسلوبه . ومـن هنا عمل شوقيامين في وظيفة صغيرةبالمجمع اللغوي بالقاهرة اهلته لها مقالاته الادبيـة واللغوية في صحيفة « الاهرام » القاهريـة، حتى صار الان عضوا بالمجمع اللغوي . ويؤكد عباس خضر على ميزتين لشوقي امين ،الاولى علو ثقافته وفكره وادبه عن مستوى اصحاب المؤهلات العليا ، والثانية فقره اذا صح ان يكون الفقر ميزة ـ واحتياجـه الشديـد للمال للانفاق منه على اخوته واسرته بعـد وفاة أبيه ، ثم يدلي عباس خضر بشهادته الخطيرة عن وقائع كتابة شوقي امين لاعمـال محمود تيمور الادبية . وتجنبا لسوء التفسير فاني سانقل هنا نص كلماته في هذا الشان. يقول عباس خضر ، في صفحتي ١٥٥ و ١٥٦ من الكتاب : « لم يكن احد غير شوقي امين يعرف دخيلة حالي . كان قد اتصل بالاديب الكبير محمود تيمور ، وعمل معه ، بـدات العلاقة بالاتفاق على ان يصحح اصول كتابته، ثم تطورت الى أكثر من التصحيح ، ورأيت ملامح من قلم الصديق المكافح من خلال كتابات الكاتب الكبير » .

هذه هي شهادة عباس خضر الاولى عـن العلاقة بين محمود تيمور ومحمـد شوقـي امين ، التي بدأت بالاتفاق على أن يصحح

الاخير كتابات الاول، وليس في هذا اي ماخذ، فلكل الكتاب مصححون . ولكنه يضيف بصراحة ووضوح قائلا ان العلاقة لم تلبث أن تطورت الى ماهو أكثر من التصحيح ، وانه راى كتابات صديقه المكافح الفقير تطل خلال كتابات الثري الارستقراطي محمود تيمور الاديب الكبير المعروف . فلم تكن علاقة عادية لمصحح بكاتب كبير ، كما يقول د. عبد العزيز الدسوقي في تعليقه وفي اتهامه لرجاء النقاش بسوء الفهم ، لان شهادة عباس خضر تقول بالتصحيح وبما هو اكثر من التصحيح .

هذه الشهادة الاولى لعباس خضر ،وهي شهادة عامة ، تؤكد كتابة شوقي أمين لاعمال محمود تيمور ، وهي شهادة تتفق مع شائعات كثيرا ماترددت في الحياة الادبية المصرية طوال حياة محمود تيمور ، وهي شهادة تتفق مع لعباس خضر فهي شهادة محددة لانها تحدد عملا مسرحيا معروفا لمحمود تيمور بمسرحيته « ابن جلا » ، اشترك هو وشوقي امين في اعداد هذه المسرحية وكتابتها ، حتى ظهرت تحمل اسم الاديب الكبير . وهذه هي كلمات عباس خضر : « جاءني شوقي يوما وقال لي : ان تيمور يزمع الكتابة عن الحجاج في عمل أدبي ، وقد عهد الي بجمع المواد التاريخية ، وهو عمل ضخم . سكت ثم قال في عبارة رقيقة : هل لك ان تساعدنا فيه ؟ اجبت : بكل سرور . وكان المطلوب مني أن انقل ما في المراجع التاريخية خاصا بالحجاج ، وكان شوقي يأتيني بالمراجع ويأخذ مني ما اكتب ، ثم يأتيني بالنقود... ثم انتهى العمل ، ونضب المعين . فظهرت بعد سنين مسرحية (ابن جلا) ـ وهو الحجاج الثقفي ـ لمحمود تيمور . وكنت وقت تمثيلها على المسرح أكتب في مجلة الرسالة ، فكتبت عنها وانا احس في داخلي بأسف .. لاني ابرزت جهد المؤلف والمخرج زكي طليمات والممثلين ، ولم أستطع ان أشير الى جهد آخر وراء الكواليس هو جهد شوقي امين . وهنا نلاحظ ان عباس خضر لم ينسب الى نفسه الاشتراك في كتابة مسرحية «ابن جلا» رغم قيامه باعداد المادة التاريخية للمسرحية، ولكنه يؤكد اشتراك شوقي امين في كتابة المسرحية .

بل ان عباس خضر يضيف مأثرة اخرى الى مآثر الكاتب المجهول محمد شوقي امين ، الذي وصفه بانه « مسكين .. عمل الكثير لغيره، ولم يعمل لنفسه الا القليل » ! وانه كان الجندي المجهول العامل في كثير من الاعمال الادبية اللغوية ، من ذلك معاونته لرائد ادب الاطفال العربي الحديث كامل كيلاني ،ولكبار مفتشي اللغة العربية والادب العربي والتراث العربي بوزارة المعارف « سواء في التاليف أو تحقيق التراث » . (ص ١٧٠ و ١٧١) كما فتح عباس خضر صفحات كثيرة مطوية من التاريخ الادبي الحديث عن ادباء اهملهم التاريخ الادبي ولم يزل يفعل ذلك ، لحساب ادباء اشتهروا بارتباطهم بالاحزاب وصحافتها السياسية ، قائلا : « كان هؤلاء الادباء وامثالهم من محافظين ومجددين يكادون يعيشون في الظل ، بالنسبة الى القلة اللامعة لعوامل خارجة عن القيمة الادبية ذاتها . ومن تلك العوامل الانتماء الى الاحزاب ، والكتابة في الصحافة المنتشرة ، ويكاد تاريخ الادب ـ الذي تجري فيه الآن بعض الدراسات ـ يكاد يهملهم ، موجها اضواء الى القلة التي لمعت واستفاضت شهرتها .

وكان حظهم من العيش قليلا ، لا يرتفع نصيب أحدهم عن الكفاف . وكنت انا بالذات دون ذلك ، أي لا ابلغ حد الكفاف ، بل كان اكبر همي ان احصل على الضروري من القوت ... » (ص ١٧٨) .

وقد التقيت بالاديب العجوز عباس خضر مصادفة بمكتب الاديب يوسف الشاروني ، المدير العام للمجلس الاعلى للآداب والفنون، وطالبته ان يضع النقط فوق الحروف في هذه القضية الهامة . فقال لي انه قد وضع كثيرا من النقط وان هـــذا هو ما اغضب الكثيرين منه . وزاد عباس خضر من توضيح نوعية كتابات محمد شوقي امين لمحمود تيمور، في حديث لصفحة الادب بجريدة « الاخبار » القاهرية ، قائلا : فهم البعض خطأ ما جاء بكتابي « خطى مشيناها » ان محمد شوقي امين كان يكتب لمحمود تيمور قصصه ،بمعنى انه يؤلفها له ، والواقع الذي قصدتـــه ان محمود تيمور كان يكتب قصصه باسلوب جزل وعبارات قوية تشتمل على الفـــاظ غير معهودة في كتابات تيمور الاولى ، وكـان شوقي أمين يصيغ له بعض الاعمال الاخرى مثل الفاظ الحضارة التي كان يقدمها تيمور للمجمع اللغوي . ويلاحظ المتأمـــل الفرق الكبير بين اسلوب الكتابة في قصص تيمور الاولى ، وبين اسلوب القصص التي كتبت بعد ذلك ، حتى قال بعض النقاد ان هـــذا الاسلوب الجزل لا يليق بالكتابـــة القصصية التي تتطلب استرسالا لا يعوقه شيء من أمثال تلك الالفاظ .

ويبقى تعليق أخير على كلمات عباس خضر الاخيرة ، فان امجد أعمال محمود تيمور هي « الفاظ الحضارة » وقد نسبها عباس خضر الى محمد شوقي امين ، ولعل أهم ما يميز الكاتب هو اسلوبه ، فالمعاني على قارعـــة الطريق ، بل ان الموضوعات لم تكن من اعمال محمود تيمور بل من جهد غيره ايضا .

ولاشك ان هذا كله يؤكد اهمية كتاب عباس خضر « خطى مشيناها » ، لما احتواه مـــن شهادات مثيرة تغير الكثير من مسلمات التاريخ الادبي الحديث في الوطن العربي .

حديث وزيرة الثقافة :

ادلت الدكتورة نجاح العطار ، وزيرة الثقافة والارشاد القومي في القطر العربي الســوري ، لكاتب هذه الرسالة بحديث نشرته مجلة « الموقف العربي » القاهرية (عدد نوفمبر ١٩٧٧) ، يتميز بالعمـق والنفاذ الى جوهر المسائل الفكرية والثقافية بجـرأة ووعـي . وقـد تناولت السيدة الوزيرة ، في هذا الحديث ، عدة مسائل ثقافية هامة ؛ مثل تجربتها كاول سيدة سوريـة تتولـى الوزارة ، ومشروعـات وزارة الثقافة ، والوضع الراهن للثقافة العربيـة ، والنقـد العربـي الحديـث وبخاصة في سورية ، اشتراك سوريـة في معرض القاهرة الدولي للكتاب ، الادب والسياسة ، الحركة الادبية السورية ، وذلك بالاضافـة الـى بعض الموضوعـات الشخصية كالتكويـن الفكري والثقافـي للوزيرة الناقـدة . ونظرا لطول هـذا الحديث فانني ساحاول هنا ابراز نقاطه الرئيسية .

عن اختيـــار السيد الرئيس حـافظ الاسد لها كاول سيدة تتولى الوزارة قالت الوزيرة : « لقد تفضل السيد الرئيس حافظ الاسد فاكرم المرأة العربية السورية من خلالي ، وهـــو لم يكرمهـا بالوزارة فقط ، بـل بتلك الكلمـات الواعيــة ، العميقة ، والرائعة ، التي القاها في العام الدولي للمرأة ايضا . انه كان في هـذه الكلمـات قائدا بقدر ماكـان ابا واخـا ونصيرا للمرأة ، ونحن نعجـز عـن اعادة صياغة عباراته، لما فيها من جلال الاخلاص والصدق والتقدير الرفيع لنضال المرأة وقد برهن ، كعادته دائما ، ان اقوالــه افعال ، عندما نادى بتولية المرأة لمراكز

المسئولية على مختلف المستويات واختار سيدة لتكون وزيرة لاول مرة في تاريخ هذا القطر . » واضافت الوزيرة بان تجربتها في الوزارة ناجحة وانها اثبتت قدرة المرأة وصلاحيتها كالرجل في تولي المناصب القيادية وانها يمكن ان تنجح في أي قطر عربي .

وفي شان مشروعات وزارة الثقافة ، قالت السيدة الوزيرة ان مشروعات وزارة الثقافة كثيرة وطموحه وانها تتوقف على جهود مشتركة لعدة وزارات ومؤسسات ، وعلى تكوين كوادر ثقافية وفنية :« ولقد دلت التجربة على ان عملية مكافحة الامية من اصعب العمليات الثقافية في البلدان النامية، ومن المشكوك فيه ، دون تحقق النظام الاشتراكي تحققا كاملا ، ان يقضى على الامية في أيما بلد متخلف . أننا نعمل في بناء المسرح ، والمكتبة الوطنية ، والمدينة السينمائية ، ونسعى لانشاء مؤسسة للنشر ، وأصدار كتاب الجيب ، وهذه المشاريع تحتاج الى وقت وجهد ومال . وسورية ، بلد المواجهة ، لاتستطيع ان تضع ثقلها المادي كله في الحقل الثقافي ، لان متطلبات الدفاع الوطني وتحرير الوطن واستعادة حقوق الشعب العربي الفلسطيني ، هي في مقدمة الاهداف التي نحشد كل طاقاتنا لها في الوقت الحاضر » .

كما اكدت د. نجاح العطار دور الثقافة العربية في التكوين الثقافي العام والوحدة العربية وقالت « ان الكتاب الذين يقولون ان الثقافة العربية محاصرة هم على حق . وهذا الحصار يزداد بفعل ضغوط خارجية وداخلية وهو ما اعارضه ، واناضل ضده من موقعي المسؤول . انني مع حرية الفكر ، لانه لاحياة فكرية مزدهرة ، ولاثقافة كبيرة وغنية وصحية دون مثقفين كبار ، تتاح لهم امكانات التعبير باوسع حدودها، ليستطيعوا تنفيذ مهمتهم القائمة، لاعلى تفسير العالم بل على تغييره » .

وتحدثت الدكتورة عن ضمور النقد العربي الحديث، وقالت ان هذا مرتبط بضمور الحياة الادبية العربية . وزادت بان « النقد في سورية يعاني مثل هذه الحالة ، لكن هناك حركة نقدية شابة طموحة وجريئة تنبثق في قطرنا .. » وتوقعت ازدهار الحركة النقدية السورية .

وطالبت الوزيرة الكتاب برفع شعار «ارفعوا هذا الحصار عن الكلمة العربية، وعن الكتاب العربي » . لان من واجب الكتاب ان يناضلوا ضد القيود المفروضة على تداول الكتاب العربي بين اقطار الوطن العربي ، فهذا جزء لايتجزأ من حرية الاديب .

ورفضت الدكتورة نجاح العطار الفصل بين الادب والسياسة ، وقالت أن الادب غير السياسة ، ولكنه بطبيعته يعبر عن سياسة وعن وظيفة اجتماعية « وهذا مايغيظهم منه . ولهذا يريدونه ان يتشرنق ، وأن يختنق في فرديته وذاتيته وتفاهته الناتجة عنهما . » وزادت بان « الدعوة الى فصل الادب عن السياسة دعوة باطلة ، وهم في مرحلة الانحدار التي يعيشها العالم العربي على النطاق الفكري ، يريدون سياسة معينة من خلال الترويج لادب معين ، يخدم التجزئة والاستسلام والتخاذل

والتراجع أمام الهجمة الاستعمارية على المنطقة ، ومعظم الادباء يقاومون هذه الهجمة ، لذلك فهم محاصرون ومعزولون ، وذلك يتهم ادبهم بانه ادب سياسي » .

وتحدثت الوزيرة عن الحركة الادبية السورية فقالت انها حركة نشطة ، مع انها تعاني بعض العسر والركود في الوقت الحاضر ، وان الوزارة تحاول تذليله عن طريق مجلاتها الثلاث «المعرفة» و « الحياة المسرحية » و « أسامة » وايضا عن طريق زيادة منشوراتها بمديرية التاليف والترجمة . وقالت « بان الاسماء البارزة في الحركة الادبية السورية كثيرة ، في الرواية والقصة والشعر والمسرحية والدراسة ، وهؤلاء الادباء معروفون على النطاق العربي ، وبعضهم معروف على النطاق العالمي ».

وعن تاثير العمل الوزاري على استمرارها في الكتابة النقدية والادبية ، قالت الوزيرة انه يحول بينها وبين الكتابة وبين القراءة أيضا وأنها « مع كل تقديري للعمل الوزاري فاني افضل عليه العمل الادبي . وطبعا الوزارة ليست وظيفة ، وحين انتهي من اداء دوري فيها ساعود الى عالم الادب والنقد » .

رحيل اديب جاد

نعت صفحة الاهرام الادبية ، ١٩٧٧، الى قراء الادب القلائل ، في صباح الجمعة الرابع من نوفمبر والى كتابه ، وفاة الاديب الروائي والقصاص والكاتب ضياء الشرقاوي ، في اطار أسود كثيف، ففجعت كما لو قرات نعيي ، كذلك فجع الوسط الادبي . اذ لم يكن الفقيد يشكو مرضا وكان دائم المرح والفكاهة والسخرية اللاذعة ، جم النشاط ، ومع ذلك فاجاته الذبحة الصدرية فقتلته فور عودته الى بيته سيرا على قدميه .

اديب جاد ورجل ناضج في الاربعين من عمره ، سقط في أوج نشاطه وعطائه بعد خطواته الادبية الاولى ومجموعتيه القصصيتين « رحلة في قطار كل يوم » و « سقوط رجل جاد » اللتين افرغ فيهما ذكريات القرية في صور واقعية اقرب الى الفوتوغرافية ، حتى نجح في تكوين رؤيته واسلوبه وبدا يكتب القصة كمحاولة لتفسير العالم ولتغييره ايضا ، يمزج الواقع بالاسطورة والحلم ، والرؤيا بالرؤيا . تلح عليه ضغوط الموت على الحياة في روايتيه « ماساة العمر الجميل » و « الحديقة » . واخذت كتاباته تتدفق عبر المجلات الثقافية العربية ومع أعماله الموجودة تحت الطبع من رواية « الملح » الى مجموعتين قصصيتين « قصص وردية » و « قصص زرقاء » . وقد بعث الاديب الراحل قبيل وفاته بايام قليلة آخر دراساته عن المعمار الفني في رواية « السفينة » لجبرا ابراهيم جبرا الى الاستاذ صفوان قدسي لتنشر على صفحات مجلة « المعرفة » ، وأرجو أن تنشر في اقرب وقت ممكن .(*)

هذا القارىء الجاد والكاتب الجاد عندما صلب عوده واخذ سمة الكاتب الاصيل برؤيته المتميزة وصوته الشاعري التقدمي الخاص ، اختطفه الموت فجاة قاطعا استرساله ، وكانت اعماله تقول بهذه النهاية الانسانية دون ياس وباصرار على مواصلة الكفاح الانساني . لقد ترك ضياء الشرقاوي زوجة صغيرة كانت تعاونه في الحياة مع مرتبه البسيط كموظف اداري

(*) نشرت الدراسة في هذا العدد .

في احدى شركات القطاع العام وثلاثة اطفال ، فخلف لنا أعماله الادبية ، وترك لاسرته معاشا لا يتجاوز الاثنى عشر جنيها في الشهر في غلاء القاهرة المتزايد. ويحاول الكتاب مع اتحادهم الجديد ، تدبير معاش لاسرته ، ونشر أعماله ودراستها ، بعد رحيله المفاجىء عن عالمنا المتعب .

وقد أقام نادي القصة حفل تابين للاديب الراحل ضياء الشرقاوي في مساء الاثنين الرابع عشر من نوفمبر (تشرين‌ثان) حضره مجموعة من الادباء من مختلف الاجيال . وقد ألقى الشعراء أحمد سويلم ونصار عبد الله ويسري العزب قصائدهم عن الفنان الراحل .

كما تحدث د. نعيم عطية بانطباعاته عن ضياء الشرقاوي وعن روايته « مأساة العصر الجميل » كعمل طليعي عبثي يرقى الى مستوى الرواية العالمية . وقرأ القصاص محمد مستجاب ، الذي لازم الفقيد في ساعاته الاخيرة ، قصة حديثة له تصور اللحظات الاخيرة في حياة ضياء الشرقاوي . وتحدث القاصان حسن محسب ومحمد الراوي عن قصصه وأعماله الادبية المنشورة الموجودة تحت الطبع . وخلال الندوة أبلغ الاديب الروائي حسين القباني صاحب ندوة القباني بان الندوة أهدت كاسها لهذا العام الى الاديب الراحل ضياء الشرقاوي عن أعماله الادبية . كما ستصدر مجلات « الثقافة » و « الكاتب » و « القصة » ملفات خاصة بالاديب الراحل في الشهر القادم .

حوار مع يوسف الشاروني

يوسف الشاروني اديب من جيل الاربعينيات ، يجمع بين الابداع والنقد. بدأ بكتابة القصة القصيرة مع انتهاء الحرب العالمية الثانية في منتصف الاربعينيات ، بمزيج مركب من الثقافة الاوروبية ، الغربية على وجه الخصوص ، والتراث العربي ، طامحا الى تقديم قصة عربية طليعية أقرب الى التعبيرية منها الى الواقعية التقليدية . ومع ذلك فقد جمعت قصصه بين الواقعية الفوتوغرافية والتعبيرية . أصدر يوسف الشاروني ثلاث مجموعات قصصية في سنوات متباعدة : « العشاق الخمسة » (١٩٥٤) ، « رسالة الى امرأة » (١٩٦٠)، « الزحام » (١٩٦٩) . ونال عن المجموعة الاخيرة جائزة الدولة التشجيعية في القصة القصيرة . ثم توقف عن ابداع القصة القصيرة ، أو كاد ، ليتجه بكليته الى الدراسة الادبية والنقد الادبي . فكتب عددا كبيرا من الكتب النقدية والدراسات الادبية ، لعل أهمها : « دراسات أدبية » و « دراسات في الادب العربي المعاصر » (١٩٦٤) ، « اللامعقول في الادب المعاصر» (١٩٦٩) ، وذلك بالاضافة الى دراساته النقدية في القصة العربية القصيرة وفي الرواية العربية المعاصرة ، وكتابه «الحب والصداقة في التراث العربي » (١٩٧٦). وأحدث كتبه تحت الطبع بعنوان «القصة والمجتمع » عن العلاقة بين تطور الشكل القصصي والتحولات الاجتماعية والحضارية .

كيف يبدع هذا الفنان قصصه ، ولماذا توقف عن الخلق القصصي واتجه الى النقد ، وهل لاتجاهه النقدي أثر في ذلك؟ ما مدى تاثره بادب كافكا ،هل هو مهندس ومصمم عقلي في قصصه ؟. ماذا يفعل اليوم وما هي همومه ؟. هذه وغيرها من الموضوعات التي تلقي اضواء جديدة على

أدب يوسف الشاروني الابداعي والنقدي، هي محور حوارنا معه ، الذي دار بنادي القصة الواقع في قلب القاهرة الغارق في الزحام .

● لقد عرفت أولا كقصاص ثم اتجهت الى النقد الادبي والدراسة الادبية . فكيف تحب ان تصنف ، كقصاص أم كناقد ادبي ؟

ـ أحب صفة القصاص ، لان للعمل الابداعي متعته التي لا تعدلها متعة اي لون آخر من ألوان الكتابة ، ولذلك فانني أحاول حتى في حالة النقد أن اجعله قريبا من الابداع الفني ، بمعنى أنني قد اعيد خلق العمل الذي أتعرض له بالدراسة . ولعل أنجح نموذج قدمته في ذلك هو قصتا « زيطة صانع العاهات » و « مصرع عباس الحلو » ، فهما قصتان مستمدتان من رواية نجيب محفوظ الشهيرة « زقاق المدق » ، ولكنهما في الوقت نفسه يعلنان ان القصة القصيرة تستطيع ان تقول ما لا تقوله الرواية ، كما أن الرواية تستطيع أن تقول ما لا تستطيعه القصة القصيرة ، فهما عملان ابداعيان وفي الوقت نفسه عملان نقديان بطريقة غير مباشرة .

هذا عن احساسي الخاص ، أما من ناحية السوق الادبية فان النقد الادبي في بلادنا ، كما سبق أن أعلنت في أكثر من مرة ، غرم لا غنم فيه ، لانك اذا رضيت عن عمل أدبي اتهمت بالمجاملة ، واذا لم ترض أو أعلنت عدم رضائك فان ادباءنا ما يزالون حساسين للنقد بحيث قد يتسبب ذلك في عداوة شخصية بين الناقد والاديب العربي . حتى الصمت عن بعض الاعمال الادبية يحسب عليك . بينما العمل القصصي يترجم الى اللغات الاجنبية ويصاغ منه تمثيليات اذاعية وتليفزيونية وقد يكون نواة لقصة سينمائية . أي أن القصة تعود بعائد مادي وأدبي ، حيث يتعرف على الكاتب جمهور هذه الوسائل الاعلامية من غير القراء ، بينما لا تتاح هذه الامكانات بالنسبة للدراسة النقدية .

ولهذا فانني أعيش دائما صراع المبدع والناقد ، وباستمرار أعلن لنفسي أن هذه آخر دراسة نقدية أكتبها ، ولكن حاجة الادباء الى أن يروا أنفسهم في مرآة الناقد يدفعك دفعا الى أن تؤجل تنفيذ قرارك . وأرجو أن أتمكن من هجرة النقد عندما انتهي من تاليف كتابي الحالي عن « القصة في التراث العربي » لاتفرغ للعمل الابداعي مرة أخرى .

● ما مدى العلاقةبين ابداعاتك القصصية ودراساتك النقدية ، وهل اثرت احداهما في الاخرى ام سببت نوعا من التعارض والتناقض ؟

ـ لا شك أن هناك علاقة وثيقة بين العمل الابداعي والدراسة النقدية ، علاقة مفيدة لكليهما من ناحية بقدر ما هي مضرة للجانب الابداعي لحساب الجانب النقدي من ناحية أخرى . فكما سبق أن قلت أنني احاول أن اقترب بالدراسة النقدية من العمل الابداعي وذلك باعادة خلقه . ودائما أتصور القارئ للعمل النقدي احد اثنين ، أما أن يكون قد سبق ان قرأ العمل موضوع النقد وأما أن يكون جاهلا

به ، وأنا أحاول أن أخاطب القارئين معا. فانايع العمل موضوع الدراسة مبدياوجهة نظري خلال هذه المتابعة . فلا يكون المقال النقدي أو الدراسة النقدية مجردتلخيص للعمل الادبـي ينصرف عنه مـن سبق لـه القراءة ولايكون مجرد تعليق لايستطيع أن يتابعه من لم تتح له الظروف قراءة العمـل الاصلي . ولاشك أن تجربتي في الابـداع الفني تجعلني أكثر مشاركة عندمـا أقوم بدراسة نقدية لاي عمل أدبي ، لانني على دراية بمدى الجهد الذي يبذله المبـدع من أجل محاولة الوصول بعمله الى درجة الكمال . ولهذا فانني قلما أقسو عليه حين أختلف معه .

ولكن ، من ناحية أخرى ، فان عملية النقد الادبي لاشك انها تعطل عملية الابداع ماديا ونفسيا . أي ان الوقت الذي كـان يمكن أن يبذل في كتابة عمل ابداعي يستهلك في كتابة عمل نقدي وما يجب أن يسبقـه من قراءة لا العمل الادبي فحسب ولكن ربما أعمال الكاتب الاخرى والاعمال المشابهـة حتى يمكن المقارنـة بينهمـا للكشف عمـا أضافه موضوع العمل من جديد .

ومن ناحية نفسية ، فان ممارسة النقد الادبي بالنسبة للابداع الفني والادبـي ، يكون أشبه بالطفل الذي يبكي منفعلاعندما يرى نفسـه في المرآة فانه يتوقف عن البكاء أو أشبه بالذي يصعد أو ينـزل الـدرج عندما يتأمل خطواته فانه قد يتعثر ويقع . هكذا عندما يتضخم التأمل النقدي عنـد المبدع ، فانه يتوقف أو على الاقل يتعطل عن الابداع الفني .

● أعرف أنك تهتم بالصلة بين التركيب الموسيقـي والتشكيل الفني في الرسم مـن ناحيـة وبين الشكل القصصي من ناحية أخرى. ماهي الصلة بين هذيـن الفنـين وبين فنك القصصي ؟

ـ لاشك أن الحس الفني هـو مصدر جميع الفنون ، وكثيرا ما نجد أن للفنان الواحد أكثر من وسيلة من وسائل الابداع، فقد يكون هناك الرسام ومؤلف القصة ، وذلك لانه يشعر أن التعبير بطريقة فنيـة واحدة ، مثـل النحـت أو الرسـم أو الادب ، تضيق عـن استيعاب تجربتـه الفنية ، ولهذا فانه يلجأ الـى أكثر مـن شكل من أشكال التعبير الفني . أي أنه يجمع بين القصة والفن مثلا كما هو شأن الكثرة الغالبـة ، أي اقتصر علـى شكل واحد من أشكال التعبير الفني ، فان هذا الشكل الواحد يتضمن بالضرورة عناصر الفنون الاخرى . وبالنسبـة لـي فـان تعرفي في سني حياتي المبكرة على الموسيقى الكلاسيكية الغربية وتذوقي لها واستمتاعي بها قد أثر بلاشك على أول كتاب ألفته، وهو المساء الاخير ، وكان مجموعة قصائد مما أسميه النثر الغنائي وكانت وحداته عبارة عن فقـرات يعـاد في نهايتهـا بعض السطور ولكن يكون لكل سطر في نهاية كل فقرة معنى مخالف عمـا كـان في الفقـرة السـابقة ، ونفس الامر في بعض قصصـه القصيرة التي كنت أحرص على أن تتردد فيها تنويعات معينة لموضوع أساسي يضفي لونا من ألوان الموسيقى على العمل .كما انني أحاول في العمل الفني أن استحضر الوجود بكل حواسي من بصر وسمع وشم وتذوق ولمس ، مما يجعل الرؤية أكثـر تجسيدا . ولاشك أن التشكيل وثيـق الصلة بالرؤية التعبيرية التي تتسم بهـا كثير من قصصي لانها ليست رؤيـة طبقـا

لقواعد المنظور أي أن تكون النسب في العمل الفني متوازية مع النسب في العالم الخارجي ، ولكنها رؤية تتضخم فيها نسب وتضؤل فيها نسب اخرى طبقا للحالة الوجدانية التي تكون عليها الشخصية موضوع العمل الفني .

● انت من القصاصين القلائل الذين اكتفوا بالقصة القصيرة ولم يغادروها الى فن آخر ، كالرواية أو المسرح . بماذا تعلل ذلك ؟

ـ تعليلي لذلك هو انني اميل الى التركيز ، وكثير من قصصي اذا كتبها كاتب آخر يمكن ان تطول لتصبح أعمالا روائية ، مثل قصة الزحام التي تتابع حياة الشخصية الرئيسية منذ طفولتها في القرية وعندما كان يضل في زحام المولد حتى ذهابه الى مستشفى المجانين . ولكني لا اتابع تفصيلات حياته بالطريقة الروائية ، وانما اتابع خيطا واحدا وهو أثر الزحام وضغوطه عليه مما يجعلني لا اتجاوز القصة القصيرة أو الصفحات القلائل التي تتسع لها القصة القصيرة . وهذا هو مافعلته في قصتي « زيطة صانع العاهات » و « مصرع عباس الحلو » حيث تبنيت زاوية رؤية معينة تتفق والقصة القصيرة من هاتين الشخصيتين الروائيتين لنجيب محفوظ . ومعنى هذا انني لم أقتصر على كتابة القصة القصيرة فقط بل انني استخلصت أو حولت بعض الروايات الى قصص قصيرة بعد أن تمثلتها .

● لماذا توقفت عن كتابة القصة القصيرة منذ فترة طويلة وبخاصة بعد فوزك بجائزة الدولة في القصة؟

ـ انا مقل بطبيعتي ، وعندما بدات ممارسة الكتابة كنت لاأؤلف أكثر من قصة أو قصتين في العام . ولاشك أن اتجاهي الى النقد الادبي والحاح الكتاب على من يكتب عنهم ، في بيئة ادبية لايجدون فيها نقادا بالعدد الكافي لتقييمهم ، قلل من انتاجي القصصي في السنوات الاخيرة . ولو أني أرجو أن أعود اليها قريبا .

● ماهي في رأيك ، العلاقة بين التحولات الاجتماعية والسياسية وبين الشكل القصصي ؟

ـ الجواب على هذا نجده في المحاضرة التي القيتها في مؤتمر الادباء العرب بالجزائر منذ سنتين . وخلاصته أن أثر التطور الاجتماعي والحضاري على مضمون الاعمال الفنية امر معترف به وسبق ان طبقه على آدابنا أكثر من دارس . ولكن الجديد الذي اردت أن الفت النظر اليه هو أن لهذه العوامل الحضارية والاجتماعية أثرها أيضا على تطور الاشكال الادبية . مثال ذلك أسبقية الشعر على النثر الفني ، فطه حسين يعلله بان سببه أن الشعوب تتخيل قبل أن تعقل والشعر يحتاج الى الخيال ، بينما النثر يحتاج الى أعمال العقل ، اما تعليل هذا التطور لدي فهو اكتشاف الكتابة . فرواية الشعر لاتحتاج الى معرفة الكتابة لانه يسهل حفظه وروايته ، اما النثر الفني فيحتاج الى اكتشاف الخط والتدوين . ونفس الامر فيما يتعلق باسبقية الملحمة أو الملاحم على الدراما . فالبطل الملحمي هو البطل الذي يعرف هدفه ويحاول أن يتغلب على مايلقاه من عقبات هو مصدرها

الاول . وهذا يتفق والطبيعة البدائية التي تقاوم الطبيعة وتحاول أن تتغلب عليها . أما في مجتمع المدن المتحضر بعد أن يكون الانسان قد اكتشف وسائل الحد من سيطرة الطبيعة عليه ، ويبدأ أفراد مجتمع المدينة في التنافس فيما بينهم فان البطل الدرامي يظهر ذلك البطل المنقسم على نفسه ولهذا ينتقل الصراع في الدراما من صراع الانسان مع الطبيعة الى صراع الانسان مع نفسه. ولهذا فان نفس موضوعات الملاحم الاغريقية تحولت الى موضوعات درامية تمثل على المسرح في المدن الاغريقية ، وهذا يظهر أثر التطور الحضاري ، من مجتمع بدائي الى مجتمع مدني ، على تطور الاشكال الادبية .

ونفس الامر حدث عندما اخترعت الطباعة ، فان القصة التي كانت تعتمد على الرواية الشفهية كانت لها خصائصها، اذ كان أسلوبها يتسم بالسجع وتتضمن أبياتا من الشعر لسهولة حفظها كما كان الحدث اساسيا فيها لان رواية القصة لاخر لايمكن أن تتم الا بتتابع وتتالي الاحداث ، وكان أبطالها من الملوك والنبلاء أو الابطال الشعبيين الذين يحلم جمهور المستمعين بظهورهم لتخليصهم مما يعانون منه من ظلم أو استبداد . فلما ظهرت النظم الديمقراطية وانتشرت الصحافة والتعليم وظهرت علوم جديدة مثل علم النفس والاجتماع ، تغير قالب القصة وأصبح للقصة المطبوعة خصائص مغايرة للقصة الشفاهية . فما كان يمكن في القصة الشفاهية أن توجد القصة النفسية التي قد لاتعتمد على أي حدث، والتي يمكن قراءتها ولكن لايمكن روايتها. وأصبح البطل هو الشخص العادي في حضارتنا ، كما تخلى القصاصون عن أسلوب السجع وتضمين قصصهم أية أبيات من الشعر . وهكذا يمكن ان نسترسل في بيان أثر التطورات الحضارية والاجتماعية لا على المضمون فحسب بل على الاشكال الادبية ايضا .

● لكافكا تأثيرات واضحة في بعض قصصك ، ولعلي أشير هنا الى بعض قصص مجموعتك الثالثة «الزحام» مثل شخصية «موجود عبد الموجود» بطل قصتك «لمحات من حياة موجود عبد الموجود » وشخصية «ك» بطل كافكا في القضية ؟! مارأيك ؟

ـ لاشك انني قرات كافكا في مطلع حياتي واعجبت به ، كما قرات دوستويفسكي وطاغور وتولستوي .وهناك حقيقة وهي ان الشخص يحب من يجسد فيه صدى لرغباته واتجاهاته . فمثلا كتبت قصة « الطرق » ، وهي قصة موظف يسير في الطريق من الساعة السابعة صباحا يوم الجمعة ، يوم اجازته الاسبوعية ، وهو مشغول بعدة امور منها علاقته برئيسه في العمل وبابنته التي فاجأته بشاب تريد أن تتزوجه ، ثم يكتشف فجأة انه لايعرف

لماذا يسير في الطريق فيقفل عائدا الى بيته. فلما قرأ هذه القصة المستشرق الانكليزي « جونسون ديفيز » ظن انني تأثرت بفرجينيا وولف وكنت قد سمعت عنها ولكني لم اقرأ لها ، وقد قرأت معظم مؤلفاتهـا بعـد ذلك . وانتهيت الى ان العقول المتشابهة في الظروف المتشابهة تتلاقى . وربما كان هذا هو حالي مع كافكا في مطلع حياتي . لقد اعجبت بكتاباته ، ولكن لاشك انه كان لدي الاستعداد للكتابة بنفس الطريقة ، وربما كتبت بعض قصصي المبكرة ، والتي قال النقاد انني تأثرت فيها به ، قبل ان اقرأه او قبل ان اعرف عنه شيئا الا ما كتبه طه حسين في مجلة « الكاتب المصري » في الاربعينات .

● قيل انك مهندس ومصمم عقلي في قصصك ، ما رأيك في هذه المقولة ؟

ـ انا مهندس قصصي بقدر ما في الموسيقى الكلاسيكية من هندسة ، ولو انني احاول ان اجمع بين المتناقضين في القصة وهما الهندسية والفوضى . فيخرج من ذلك ما اسميه البناء المفكك المحسوب . فلا اعتقد ان لدي هندسة تيمور او نجيب محفوظ . بمعنى ان الهندسية لا تجعلك تفاجأ باي تطور في العمل الفني . واظنك توافقني على ان قصصي لا تتسم بهذه السمة .

● بمـاذا تفسر ضعف شخصياتك ومعاناتها للقلق والخوف وافتقادها للطمأنينة والامن ، وافتقارها للايجابية والثورية ؟

ـ لقد قلت باستمرار ان لدي اعتقادا دائما بأن المجتمع دائما اقوى من الافراد. وان قضية الانسان الاولى في مجتمع القرن العشرين هي احساسه بغربته . وهـذا موجود في كل الآداب المعاصرة . وقد تمت دراسة الشخصية المغتربة على النطاق العالمي . والتعبير عن غربة الانسان في قصصي يتم عن طريق هذا الشعور بالاحباط المستمر والطاردة والخوف والقلق . وربما كان هذا تعبيرا عن الافراد العاديين في الطبقة الوسطى . واترك لك كناقد ان تعلل ذلك .

● كيف تبدع قصصك ، كيف تأتيك لحظة الابداع .. هل تكتب في جو معين ، أو تهيىء نفسك للكتابة بموسيقى أو بنوع خاص من الورق أو الاقلام أو الملابس أو المكان .. الى غير ذلك من جوك الخاص بالكتابة .. ؟

ـ بالنسبة لي فانني لا استطيع ان اتحكم في لحظة الابداع الفني ، ولكني بحكم انشغالي الدائم بالعمل الفني فان الفكرة قد تنبثق ربما من تجربة شخصية او من خبر صغير قرأته ، وقد اكتبها في ليلة واحدة ، كما حدث في قصة « الام والوحش » وهذا نادر ، وقد تترسب في اعماقي شهورا وربما سنين ، ولكني اظل مشغولا بها من حين لآخر . وفجأة ،

ولاسباب ربما يستطيع علماء النفس ان يحدثونا عنها ، امسك القلم وابدا في الكتابة ، وتكون الخطوط العامة للقصة واضحة في ذهني .

● بماذا انت مشغول في هذه الايام ؟

ـ كالعادة ، هناك الكثير مما يشغلني ، لعل اهمه كتاب قد يكون عنوانه « حياتي في الادب » اعرض فيه لتجربتي مع القصة ومع النقد الادبي ، وانا اكتب الآن فصله الثالث وعنوانه « هموم اديب عربي » ، اتناول فيه ما يعانيه الاديب في البلاد العربية ، حيث تصبح مهمته اقرب الى الاستشهاد وفي أحسن الاحوال نوع من الهواية التي ينفق عليها من ماله ووقته في عالم يطفو فيه السماسرة والمقاولون والمتكالبون على المادة باي الطرق . فضلا عما يحس به الاديب العربي من غربة في مجتمع اكثره أميون ، وحتى المتعلمون فيه لم يتعودوا قراءة الكلمة فاقبلوا على السطحيات وعلى التفاهات التي تطلق وتباع باسعار لا تنافسها كتب الادباء ودواوينهم . لهذا يتساءل الاديب العربي عند كل كلمة يكتبها : هل اواصل طريقي؟. هل هناك جدوى من الاستمرار ؟.. من ذا الذي ينصت الي ؟ ومع ذلك فهو لا يملك امره . والخوف على الادباء الشباب ان تجذبهم اغراءات اقوى ، وان تعطلهم ضغوط اقصى . تلك هي همومي التي انا جد مشغول بها ولعلها هموم معظم زملائي في الوطن العربي .

رسالة بيروت ———— ياسين رفاعية

تنوع ثقافي يعيد الى بيروت بهجتها الفكرية
أطفال لبنان يرسمون الحرب

تنوعت الاحداث الثقافية ، في شهر بيروت الثقافي الماضي ، بين المعارض ، والامسيات الشعرية ، والندوات .

الابرز معرض الكتاب العربي الحادي والعشرين الذي ينظمه النادي الثقافي العربي سنويا ، لكنه احتجب في سنتي الحرب الاهلية ، وعاد ليبشر ، هذا العام ، بالسلام العائد الى ربوع لبنان .

اشترك في معرض الكتاب ، اربع دول عربية ، هي : سورية، والجماهيرية العربية الليبية ، ولبنان ، والعراق ، بالاضافة الى منظمة التحرير الفلسطينية . عدا عن تسع وعشرين دارا للنشر ، عرضت ما ينوف عن عشرة آلاف كتاب بين قديم وحديث . وسمح لاجنحة دور النشر المشتركة . في بيع الكتاب ، على اساس ان يحسم من سعره الاصلي ٢٠ ٪ .وكانت المفاجاة الاقبال الشديد على الشراء . اذ بلغت عدد النسخ المبيعة حوالي تسعة الاف نسخة في مدى اثني عشر يوما ـ عدد ايام المعرض ـ (وكانت في الاصل عشرة ثم مددت يومين) وكانت الكتب السياسية والتاريخية والاقتصادية الاكثر رواجا ، فيما انحسر مبيع الرواية والقصة القصيرة والشعر . ومعظم ما بيع من الكتب تلك المتعلقة بلبنان والحرب الاهلية ، وتاريخه قديما وحاضرا .

وكان النادي الثقافي العربي قد وزع في يوم الاحتفال الاول بتوزيع الكؤوس والجوائز على دور النشر الفائزة ، وقدم الكؤوس رئيس الوزراء اللبناني الدكتور سليم الحص . وكانت الجوائز التي اختارتها لجنة مؤلفة من رشيد وهبي وامين الباشا وحسن الجوني ومقرر النادي ، هي كالتالي:

ـ الجائزة الاولى : كتاب « التصوير الاسلامي » الناشر المؤسسة العربية

للدراسات والنشر ، الاخراج الفني والاشراف : حلمي التوني ، والكتاب من تاليف الدكتور ثروة عكاشة . وجاء في حيثيات الجائزة : « كتاب يتصدى لموضوع يتطلب جهدا فنيا على مستوى رفيع ومحتوى الكتاب من اللوحات الملونة وغير الملونة اغنت الكتاب في مادته الثقافية الفنية بصورة تساعد القارىء على استيعاب المادة » .

ـ الجائزة الثالثة : اطفال لبنان يرسمون المستوى .

الجائزة الثالثة : اطفال لبنان يرسمون الحرب (سلسلة من ثلاث كتب) . الناشر دار الفارابي ، الاخراج الفني سيتا مانوكيان .

ـ الجائزة الرابعة : حرب لبنان، الناشر دار المسيرة للصحافة والطباعة والنشر ، الاخراج الفني نزيه كركي ، كتاب يجمع صورا يروي بها قصة الحرب اللبنانية واحداثها ، وعلى الرغم من العناية التي بذلت في تجميع الصور لايفاء الموضوع حقه من الناحية الصحفية ، الا ان اللجنة تمنت لو اتبع اسلوب الاختصار والاختيار في عرض الصور واخراجها . والمعروف ان صور الكتاب هي للمصور السوري الفنان عبد الرزاق السيد ، والذي عرضها في معرض رعاه وزير الاعلام السوري الاستاذ احمد اسكندر احمد في صالة الشعب بدمشق في منتصف تشرين الثاني الماضي. وكانت الصور نفسها قد عرضت في بيروت بعد الحرب مباشرة .

جائزة الكتب الاجنبية :

ـ الجائزة الاولى كتاب « وايزمن وسماتس » الناشر مؤسسة الدراسات الفلسطينية .

وبشكل عام ، اشادت اللجنة بمجهود القائمين على دور النشر في مجال اخراج الكتب وتقديمها للقارىء بشكل مريح . الا انها لاحظت قلة الابتكار والتجديد وفقر التلوين الداخلي للكتب .

ولابد من الاشارة الى ان خمس جامعات عربية اشتركت في المعرض ايضا هي : الجامعة اللبنانية ، الجامعة الاميركية في بيروت ، جامعة البصرة ، الجامعة الاردنية، جامعة اليرموك (اربد) .

اما دور النشر ، فهي التالية : معهد الانماء العربي ـ دار المسيرة ـ دار النهار ـ الاهلية للنشر والتوزيع ـ دار صايغ للنشر ـ دار العلم للملايين ـ مؤسسة نوفل ـ دار الحقيقة ـ دار الصادق ـ مؤسسة الدراسات الفلسطينية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ دار النسر ـ دار الفارابي ـ دار الكتاب العربي ـ مؤسسة ناصر ـ دار الفتى العربي ـ الاتحاد العام للصحفيين والكتاب الفلسطينيين ـ دار القدس ـ دار ابن خلدون ـ مكتبة لبنان ـ مكتب المطبوعات المركزي ـ دار الاندلس ـ دار الثقافة ـ دار الكتاب اللبناني ـ دار العودة ـ المكتبة العصرية ـ منشورات عويدات ـ دار الجيل للطباعة والنشر ـ دار الطليعة .

وكان المهندس محمد قباني ، رئيس

النادي المشرف على المعرض ، قد عقد مؤتمرا صحفيا تحدث فيه عن تاريخ هذا المعرض . فقال : معرض الكتاب العربي الذي انطلق عام ١٩٥٦ كاول معرض للكتاب في الدول العربية ، واستمر نشاطا سنويا طوال عشرين عاما . واذا كان النادي قد اضطر لانقطاع قسري لاقامة المعرض عام ١٩٧٦ بسبب الاحداث الاليمة التي مر بها الوطن ، فانه يعود اليوم ليؤكد ان بيروت عادت كما كانت قبل الاحداث مركزا اساسيا لحركة النشر العربية . وحجم الاشتراك في المعرض الحالي الذي يفوق السنوات السابقة ، اوضح دليل على استعادة بيروت لدورها الثقافي الطليعي . اذ تشترك هذا العام خمس دول عربية وخمس جامعات ، هذا بالاضافة الى ثلاثين دارا للنشر (..) ان الكتاب اليوم حاجة اساسية من حاجات الحياة . وركن هام من اركان الحضارة . ومعرض الكتاب العربي الذي ينظمه النادي الثقافي العربي سنويا هو بمثابة مظاهرة ثقافية تخدم حركة النشر وتعرف بكل تياراتها واتجاهاتها . وتؤمن الاطلاع على آخر ما وصلت اليه من مستوى سواء في توسيع الافاق الثقافية للكتاب العربي ، او في تحسين مستوى اخراجه .

وفي يوم الافتتاح القى رئيس الوزراء اللبناني الذي قام المعرض برعايته كلمة جاء فيها : « يطيب لي ان افتتح معرض الكتاب العربي الذي ينظمه النادي الثقافي العربي بعدما غاب عن حضوره سحابة سنتين من الزمن بسبب الاحداث الدامية التي ألمت بلبنان .

كما ان اعصار العنف الذي اجتاح لبنان ، والسلام الذي عاد يخيم على ربوع الوطن رد الكتاب الى الواجهة وأحيا مكانته ، والمعرض شاهد من الشواهد على ذلك .

ولئن كان الكتاب يعرف من عنوانه . بحسب القول المأثور فاننا نرجو ان يكون هذا المهرجان للكتاب العربي عنوانا لمرحلة بدأت مع عودة السلام الى ارض لبنان ، مرحلة تعدو فيها لغة الكتاب على آية لغة أخرى . ولغة الكتاب هي لغة الفكر البناء والحوار الهادىء والعقل الرصين والمنطق السليم . ان اقامة معرض الكتاب في هذا الوقت هي في ذاتها مظهر من مظاهر العافية في البلد . كما ان فيها تذكيرا ، عسى ان ينفع ، بان لبنان كان وسيبقى ساحة لتلاقي التيارات الفكرية البناءة . ولتفاعل الثقافات لا ساحة للنزاعات المسلحة والصراعات الدامية . »

والجدير بالذكر بعد هذا كله ، ان آخر جناح عربي وصلت كتبه الى المعرض هو جناح الجمهورية العربية السورية ، واستغربنا ذلك كثيرا ، بل حرصنا على الاتصال المستمر بوكالة سانا ، عسى ان تنبئنا عن المسؤول ، ثم بشركة الطيران العربية السورية . وقبل الافتتاح بدقائق وصلت الكتب . والازعج الذي ازعج جميع رواد المعرض ،رغبتهم في شراء الكتب

السورية . لكن المسؤول عن اجنحة البلاد العربية ، كان يقول للجميع : راجعوا سفارات تلك الدول ... فاذا علمنا انه لاتوجد سفارة سورية في بيروت ، ادركنا خيبة الامل التي كانت تصيب المئات من محبي الانتاج الادبي العربي السوري . ومع العلم بان في بيروت وحدها ما لا يقل عن مائتي الف سوري .. فانه لا احد يجمعهم ، ولا حتى مركز ثقافي عربي سوري . اننا نهمس عبر هذه الرسالة المتواضعة في أذن السيدة وزيرة الثقافة الدكتورة نجاح العطار ، بمثل هذه الامنية التي يتمناها كل سوري مقيم فوق أرض لبنان الشقيق .

معارض فنية

كثرت المعارض الفنية المتعددة الاتجاهات التي ملأت صالات العرض اللبنانية ، كان اهمها ثلاثة معارض لثلاث مناسبات : الاول معرض (آفاق لبنان ١٩٧٨) الذي اشترك فيه أكثر من مائة فنان لبناني ، والثاني « معرض القديس شربل » بمناسبة تطويب هذا القديس اللبناني في محافل البابا في الفاتيكان ، والثالث معرض الشهيد كمال جنبلاط بمناسبة ذكرى ميلاده الستين .. والجيد في المعارض الثلاثة اشتراك جميع اللبنانيين فيها . فمثلا المعرض الاول غلب عليه آثار الحرب الاهلية اللبنانية ، والدعوة من خلاله الى المحبة والوحدة ونبذ الخصومات وبناء لبنان الجديد . اما المعرض الثاني فقد غلبت عليه ذكرى القديس برسوم مختلفة من وحيه وله .. اما الثالث فقد كان في مجموعه (حوالي ٧٠ لوحة) بكل لوحاته تمثل سيرة الزعيم الاشتراكي اللبنانية في كافة مراحله ومن وحي جميع مواقفه السياسية والاجتماعية والادبية . كما رافق المعرض محاضرات وندوات وامسيات شعرية اشترك فيها شعراء عرب ولبنانيون مثل : محمد الفيتوري والياس لحود وشوقي بزيع وحسن العبد الله وعمر شبلي وغيرهم وامتدت الامسيات من بيروت الى طرابلس الى صيدا الى الشوف.

رسالة باريس ——— فايز مقدسي

الفلاسفة الجدد
الجوائز الأدبية في فرنسا
كتب جديدة

١ ـ الفلاسفة الجدد :

ـ تحويل التامل الاساسي للفلسفة من التامل الخالص في ماهية الكينونة الى التامل في وضعية المجتمع والسياسة .. كيفية التوفيق بين فكرة الحرية وبين وجود « السلطة » ، الامير أو السيد حسب تعبير الفلاسفة الجدد ... امكانية قيام مجتمع دون سلطة ... المجتمع الصناعي المتطور وتاثيره في حياة البشر وتقويضه للقيم ... تعميق الثورة البنيوية ... تجديد الميتافيزيقيا .. ضرورة مجيء « الملاك » ... اهمية حدوث « الاستثنائي » ... خيبة الامل في الثورة بعد اخفاق حوادث أيار ١٩٦٨ في فرنسا (ثورة الطلبة) .. افلاس اليسار ... بطلان الماركسية كنظرية ثورية .. الخ .

كل هذه الافكار تتداعى في الذهن اليوم حين يذكر المرء اسم « الفلاسفة الجدد »، اي مجموعة الشبان الذين ظهروا مؤخرا على مسرح الحياة الفكرية في باريس على نحو صاعق وعبر ضجة دعائية مفتعلة في جزء كبير منها ، والذين يسمون أنفسهم.. الفلاسفة الجدد .. وتكتسب فلسفتهم بالتالي اسم : « الفلسفة الجديدة » ..

فما هي هذه الحركة ـ ان جاز تسميتها كذلك ـ وما طبيعة فلسفة هؤلاء المفكرين ، وهل فلسفتهم حقا جديدة كما كانت الوجودية فلسفةجديدة فيبداية الاربعينات من هذا القرن ؟. وبالاحرى هل هناك تطوير هام يحدث اليوم في عالم الفلسفة

الغربية ؟. ضد من يتوجه هؤلاء الفلاسفة، وعلى أي قاعدة فكرية او نظرية يقوم نقدهم ؟ أسئلة كثيرة تحوم في الراس سنحاول الاجابة عنها قدر المستطاع في هذه الرسالة .

« ... جميعنا نعرف سؤال الفلاسفة القديم : « ما دواعي وجود الكينونة ، الكينونة خير من لا شيء ؟ » .. واليكم الآن ما يمكن ان يكون المعضلة الجديدة التي يجب أن نجعل منها باصرار ، ان لم يكن دوامة حياتنا ، فعلى الاقل واجبنا : ما دواعي وجود « السلطة » ؟.. السلطة من لا شيء ؟ »(١) .

على هذا النحو يبدأ كتاب « البربرية ذات المظهر الانساني» لبرنار هنري ليفي، أحد أشهر الفلاسفة الجدد ، ومدير سلسلة « وجوه » في دار نشر «جراسيت» حيث تظهر تباعا كتب هؤلاء الفلاسفة . الجديدة بقوله : « ان الفلسفة لا تستحق عناء ساعة من الوقت ان لم تكتسب شكل ومظهر السياسة . »(٢) . على ان هذا التعريف ليس شاملا لان فيلسوفا جديدا آخر .. جان بول دوليه مؤلف « رغبة في الثورة » و « رائحة فرنسا » يرغب في الانطلاق الى ما وراء السياسة ، باتجاه الفن والرقص ، وخصوصا باتجاه الشعر لان الثورة تكمن في الشعر كما يقول .

ان السلطة واسباب وجودها تشكل بالنسبة الى ليفي المعضلة الفلسفية الجديدة كما رأينا ، وتأخذ الاهمية التي أصبغت على الميتافيزيقيا خلال قرون طويلة من البحث الفلسفي . فان تساءل المرء لماذا ؟ فان الجواب كما نستنتجه من كتاب البربرية ذات المظهر الانساني هو التالي :

المجتمع السائد بكل ظواهره ليس سوى نمط بربري يحاول أن يضفي على نفسه مظهرا انسانيا .. العالم ، كما يقول المؤلف ، ليس على ما يرام ، وحالته لن تتحسن دون شك .. لان « الامير » (رمز السلطة) هو حتمية تلوي عنق التاريخ حسب قوانينها لذلك فالسعادة فكرة قديمة ، والحياة قضية ضائعة »(٣) .

هذه الجمل المحملة بالعنف موجهة ضد تفاؤلية اليسار كما سوف نرى . وهذه الجمل تظهر لنا أيضا الروح العدمية التي تخيم على مظاهر الفلسفة الجديدة. وبوسع ليفي أن يكتب : « اكتب في زمن بربرية أعدمت سلفا وبصمت سرير البشر . »(٤) .. وانه لو كان شاعرا لانشد رعب العيش .. وان كتابه ليس سوى اركولوجيا الزمن الحديث ، وانه يحاول أن يجد في ضباب الخطابات والاعمال في يومنا علامة وختم البربرية ذات الوجه الانساني(٥) .

.. انها العدمية ذاتها ، عدمية القرن الماضي تنبعث اليوم في أوروبا من جديد ، عبر ظل العدميين الروس ، متسلحة بالفلسفة وباليأس وبكل ما خلفته أحداث الطلبة في أيار ١٩٦٨ في فرنسا . ان جميع الفلاسفة الجدد يعرون على اعتبار أنفسهم اطفال أيار ١٩٦٨ الذين واجهوا خيبة الامل في امكانية الثورة . بل ان « دوليه » يذهب الى ان ما يسميه بـ « الاستثنائي » قد حدث في أحداث١٩٦٨،

او ان جذور هذا الاستثنائي كانت كامنة في أيار ١٩٦٨(٦) .

والعدمية كما نعلم هي وليدة اليأس ، ويأس الفلاسفة الجدد من اخفاق أيار ١٩٦٨ أدى الى اليأس من الثورة ومن اليسار عموما ومن قدرته أو صدق عزمه على تغيير الامور :

« لقد آمنت بالثورة كما نؤمن بخير .. ولكني أتساءل اليوم وانا اشعر بالارض تغور وبالمستقبل يتفسخ ، ان لم تكن الثورة قد فقدت امكانية التحقق ، وما عادت سوى مرجوة أو مرغوبة فقط»(٧) .

وهذا اليأس ذاته يقود الفلاسفة الجدد الى اعلان سقوط الاشتراكية « لو كنت موسوعيا لكتبت في قاموس العام (٢٠٠٠):

الاشتراكية ، اسم ، مذكر ، نوع فكري . ولدت في باريس عام ١٨٤٨ وتوفيت فيها عام ١٩٦٨ »(٨) .

ومع الاشتراكية تسقط الماركسية كنظرية ثورية :

« الماركسية التي كثيرا ما قلنا عنها انها « علم التمرد » لا تنجو من آلية الدولة . ولقد كلفتنا معرفة ذلك ، الشيء الكثير . »(٩) فالثورة ما عادت ترتبط بماركس كما يقول « دوليه » :

« ... ان يكون المرء ثوريا فهذا يعني أن يريد الثورة وان يحققها ولتحقيقها يجب ويكفي أن يرغب البشر في الثورة . »(١٠) بعد ذلك ، فبداهة ، ان الجبهة التي يشن الهجوم عليها هي اليسار . هي بالاحرى « تفاؤلية » اليسار التي يراها الفلاسفة الجدد « عقيمة » .

« ... انه اليسار من أخاطب ، وهو هدفي كما انه هو من اوجه اليه الكلام طبعا ، طالما انه اسرتي ، وطالما انني أتحدث لغته وأؤمن باخلاقيته وبنقائص علمه . »(١١)

يلوح وكان صلب الفلسفة الجديدة يستند في جوهره على نقد اليسار ، أو بالاحرى الماركسية .. النظرية الثورية التي كانت الامل الوحيد في الخلاص . لان الفلاسفة الجدد جميعهم يعلنون ان الماركسية اليوم كفت عن أن تكون نظرية ثورية وانتهت كعلم للثورة . كما يرون أن الثورة ذاتها كفعل ممكن وكواقع قد باتت امرا مستحيلا انها تصطدم أبدا بالدولة ـ السلطة . « الثورة ليست سوى مصيدة ، كما أن السلطة امر قدري وحتمي . »(١٢)

وبرنار ليفي يحلل الموضوع على النحو التالي : أن العصر البروليتاري كان بحاجة حين ولد الى مناخ ثقافي جديد ، كما كان بحاجة الى ايجاد « دين » أو ضرب من الرابطة الاجتماعية لتلكالبربرية غير المعلنة . ويرى ليفي أن ـ المادية ـ عبر نصوصها هي التي أصبحت تؤدي هذه المهمة القديمة ، وأن ـ رأس المال ـ بات يلعب دور ممثلالحق الكنسي المعاصر. وينتهي من ذلك الى الاعلان أن :«الماركسية هي دين هذا العصر ولذلك فهي قد أصبحت:« أفيون الشعوب » (١٣) .

وهذا النقد للماركسية واضح وصريح.

وفي حين يطالب اليسار الفلاسفة الجدد أن يحددوا موقفهم : أما اليمين واما اليسار .. فان الفلاسفة الجدد يجيبون على لسان الفيلسوفين كريستيان جامبيه وغي لاردروا مؤلفا كتاب « الملاك » : « الامر ليس بالنسبة الينا ان نهزم اليمين ، لانه من غير المؤكد اننا نريد سيدا من اليسار . »(١٤) .

الثورة بالنسبة الى الفلاسفة الجدد هي تحرك الجموع الشعبية وليس تحرك فرد او عدة افراد يستلمون السلطة في نهاية الامر ويصبحون اسيادا . لذلك فحتى ثورة لينين (اكتوبر) لا تمثل ثورة الجماهير بالنسبة الى فيلسوف مثل ليفي . بل انه قد وصفها بـ : « انقلاب» في حديث متلفز .

هذا الرعب من فكرة السلطة المطلقة يدمغ بطابعه أفكار الفلاسفة الجدد وبالنسبة اليهم :

« ستالين لم يمت في موسكو ولا في المؤتمر العشرين . انه هنا في ما بيننا .. هتلر لم يمت في برلين بل قد ربح الحرب منتصرا على قاهريه .. كما يقول ليفي. وتمثل هذه الجمل منتهى الياس ضد تفاؤلية اليسار الساذجة . »

ولنر الآن كيف تنقد الفلسفة الجديدة المجتمع الغربي المعاصر .

ميشيل لوبري مؤلف كتاب « الضارب في الآفاق » أو « الجوّاب »
« L. Homme Aux Semailles de Vent »
(حرفيا ، المتصل الريح) وهو نعت كان فرلين يطلقه على رامبو ، يعقد مقارنة في كتابه هذا بين الماضي والحاضر ليبين مدى التبدل والتطور في نمط العيش وفي الاخلاق والطبائع الانسانية . ويأخذ على سبيل المثال فكرة السفر وبعد أن يستعرض بعض اسفار شخصيات شهيرة من الماضي يرى ان السفر كان في القرون الاخيرة ضربا من المغامرة والمشقة يتكبدها الانسان في سبيل التعرف الى الشعوب الاخرى ، الكائن الآخر ، واكتشافه على نحو انساني .

أما السفر اليوم فقد اضحى ضربا من الرفاهية واكتسب اسم السياحة . حيث بات الشخص - ان صح القول - يقطع المسافات باسهل الوسائل ليتفرج على الشعوب الاخرى كمن يشاهد عرضا . وهنا يفقد السفر قيمته الانسانية . ان السياحة المعاصرة تدمي للقيمة الانسانية:

« .. يالـه من دخول في الحياة العصرية .. ان يطرد المرء من منزله ،من بلده ، وبالتالي من ذاته حتى يترك المكان للسواح » (١٥) .

أما مسافر قديم وكبير مثل «مونتسكيو» فيكتب : « في سفري الى البلاد الاجنبية كنت ارتبط بها كما ارتبط بوطني ذاته » (١٦) اما المسافر المعاصر فمالذي بوسعه ان يقول .. انه ياتي لكي يحل مكان الآخر طالما انه يدفع !

ويناقش لوبري من هذا المنطلق فكرة العزلة والانفتاح ويقوده ذلك الىالتامل في تطور المجتمع متعرضا لكل الافكار والنظريات الاساسية فيبين كيف تحول المنزل الى قرية والقرية الى مدينةوالمدينة

الى نقد والنقد الى مؤسسة سلطوية تحت تأثير التطور الصناعي حيث لمة قيمة مطلقة ووحيدة هي المال ، وهذه القيمة تلاشي الانسان . لان المال ، كما يقول لوبري :«ليس سوى الموت المكدس، وبوسع البرابرة وحدهم منحه قيمة . » (١٧) وهذه القيمة تولد قيمة العمل في المجتمع الصناعي : « ..يبدو العمل وكأنه البلسم الشافي دائما لكل البؤس ليس كقدرة منتجة ، وانما كحصيلة لضرب من السحر الاخلاقي»(١٨).

ان تطور الصناعة واحتياج المعامل والمصانع الى أيدي عاملة ادى الى تدمير المنزل والقرية والى خلق المدينة والهجرة اليها . وفي تلك التجمعات الهائلة العدد في المدن يذوب الفرد في الجماعة ويفقد قيمته الذاتية متحولا الى بروليتاري غارقا في الوحدة .

وفي قلب هذا المجتمع ولدت الماركسية التي يعتبرها لوبري ، كغيره من الفلاسفة الجدد ، قد انتهت كنظرية ثورية وكحلم للتمرد . ويتساءل عما تبقى بعد غياب الماركسية وتدمير الحلم القديم في قيام علم ثورة . ويجيب لوبري ان البشر لن يكفوا عن التمرد . وان المتمرد يتمثل في المسافر ، الضارب في الآفاق . انه المعادل الموضوعي لبطل جامبيه ولاردروا « الملاك الذي يجب أن يأتي » ولفكرة دوليه عن « الاستثنائي » .

يقول لوبري انه بعد كل اليأس وخيبة الامل « : يتبقى دائما وفي كل مكان بشر يضربون في الآفاق ويقاومون الاضطهاد والدكتاتورية والسلطة » (١٩) .

فمن هو هذا البطل الجديد .. انه كما يعرفه لوبري في كتابه « حالم رومانسي يخترع السفر .. انه ايضا فنان الموجة ، يدب على طرق لاتؤدي الى مكان . انه ايضا سكان المدن قبل أن تصنع منه المعامل بروليتاريا . انه ايضا كل واحد منا . » (٢٠)

هذا الحالم الرومانسي يتمرد ضد السلطة وضد الدولة ويتهم الثورة المسلحة بالنظرية الماركسية بانها لاتنجو من آلية الدولة بدورها . وكما يقول ليفي ان الايديولوجيا وسيلة لاخضاع البشر . فان لوبري يقول في معرض نقده لمفهوم الدولة عند هيجل أن : « كل ثورة تنتهي الى احالة الدولة الى معبود مطلق . » (٢١)

الفلاسفة الجدد يتفقون جميعا على ان الماركسية قد تحولت الى عقيدة جامدة . والجدير بالذكر هنا ان اكثر هؤلاء الشبان كانوا من « الماركسيين » ذات يوم . غير ان ايمانهم بماركس لم يحقق لهم ما انتظروه، كما يبدو، لذلك جاءت فلسفتهم تعبيرا عن خيبة الامل . وبالنسبة اليهم تلعب الماركسية اليوم الدور الذي كانت تلعبه الكنيسة فيما مضى .

وخيبة الامل هذه تتأتى في الحقيقة من اخفاق احداث الطلبة ايار ١٩٦٨ في فرنسا في التحول الى ثورة شعبية (حيث كل شيء كان جاهزا لاتمام الثورة ، وحيث كان من الممكن للاستثنائي ان يحدث وان يتم .) (٢٢)

امام شهرة الفلاسفة الجدد ، امام ارقام مبيعات كتبهم ، امام الدعاية التي تحيطهم اينما حلوا .. يقف المرء حائرا !! هل

جان بول دوليه وجان ماري بينوا وبرنار ليفي وميشيل لوبري وغي لاردروا وفيليب نيمو وكريستيان جامبيه الخ .. هم حقا فلاسفة ، وهل مايكتبونه يمكن تصنيفه في مجال الفلسفة . وهل اخيرا ما يقولونه هو جديد . ؟

ليس من السهل الاجابة الآن على هذه الاسئلة . فالنقاش بين المعارض والمؤيد مازال حامي الوطيس . ومرور فترة من الزمن امر ضروري للحكم على ذلك كله.

في كتاب « ضد الفلسفة الجديدة » تاليف فرانسوا اوبرال وكزافيه ديلكور الذي صدر منذ بضعة أسابيع عن دار «جاليمار» هناك نبوءة عن النهاية السريعة والمتوقعة للفلسفة الجديدة التي تحمل في ذاتها ــ كما يقول مؤلفا الكتاب ــ بذرة موتها .

ويتضمن الكتاب المذكور نقدا لاذعالافكار الفلاسفة الجدد وتهكما عليهم . وهو امر طبيعي اذا اخذنا بعين الاعتبار ان كتب الفلاسفة الجدد الذين ينعتون الماركسية بانها « أفيون الشعوب » تغمر المكتبات قبل الانتخابات العامة المقبلة بوقت قصير .

هذه الحركة الفكرية السياسيةالجديدة التي انطلقت من باريس لتغزو العالم في زمن يخيم فيه شبح الارهاب والفوضوية فوق اوروبا وفي قلب موجة العنف التي تداهم الغرب .. هذه الحركة ما مدى اهميتها ، وهل تدوم ؟ المستقبل وحده بوسعه الاجابة على ذلك .

لم نتعرض في هذه الرسالة لكافةافكار الفلاسفة الجدد . وهناك كثيرون منهم لم نات على ذكرهم . لان رسالة واحدةلاتكفي للاحاطة بالموضوع المتشعب الجوانب .

٢ ــ الجوائز الادبية في فرنسا:

١ ــ جائزة غونكور الشهيرة Goncourt منحت الى ديديه ديكوان D-Decoin على روايته التي تحمل عنوان « جون الجحيم » John L. Enfer والتي صدرت منذ بضعة اشهر عن منشورات ــ باريس ٣٢٤ صفحة .

٢ ــ جائزة فيمينا Femina الى ريجيس دوبريه على روايته الجديدة : « الثلج يحترق » منشورات «جراسيت»، والتي يصفها النقاد بانها تتمتع ببساطة وعمق الاعمال الكلاسيكية . ودوبريه هو ذاته مؤلف « الثورة في الثورة »والذي قضى بضعة اعوام في سجون بوليفيا .

٣ ــ جائزة النقد الادبي منحت الى « روجيه كومف » عن كتابه « دانديون ، بودلير وشركاه » كاهم دراسة نقدية أدبية. منشورات Seuil وكنا قد خصصنا رسالة باريس لشهر ايلول ١٩٧٧ للتحدث عن هذا الكتاب . راجع المعرفة العدد ١٨٧ ــ رسالة باريس .

٤ ــ جائزة مديسيس الى ميشيل بوتيل Butel عن روايته « الحب الآخر » منشورات ميركورد وفرانس . « رواية من اجمل الروايات التي كتبت فيالسنوات الاخيرة » على حد قول النقاد . (لوموند ــ ب . ليفي) .

٥ ــ جائزة استوريا (تاريخ) الى ادجار فور السياسي الفرنسي عن كتابه

التاريخي
(La Banque Route de Law)
الذي يتعرض للازمة المالية والتضخم الاقتصادي الذي حار بفرنسا في عام ١٨٢٠ . منشورات جاليمار . واخيرا جائزة نوبل العالمية للاداب منحت الى الشاعر الاسباني ف. الكساندر عن مجموعة اعماله الشعرية التي صدرت حديثا عن جاليمار مترجمة الى الفرنسية .

٣ ـ كتب جديدة :

كتابان مهمان صدرا مؤخرا في باريس. الاول هو رواية « بالعكس » تأليف هايسمنز Huysmans حققها وقدم لها مارك فومارولي . منشورات جاليمار ٤٣٤ صفحة (راجع المعرفة العدد ١٨٧ ـ رسالة باريس) . والجدير بالذكر ان هذه الطبعة ليست الاولى . فقد سبق لهذه الرواية ان صدرت عام ١٩٧٥ . و « بالعكس » A Rebours هي قصة البطل الداندي الذي يسام العالم ويقرر الانسحاب منه الى عزلة ارادية في منزل ريفي كل مافيه هو على عكس المألوف ومخالف للطبيعة .

هندسة لامنطقية كل مافيها مزيف ومصطنع ، نوافذ وهمية وابواب مصطنعة واثاث غريب الخ . لان هذه الهندسة المتظاهرة تتلاءم والروح المتصنع الذي يميز الداندي الذي يخفي شخصيته الحقيقية خلف قناع الانفعالات المستعارة والمشاعر المتعمدة .

ويقضي بطل الرواية وقته في قراءة كتب محدودة يعتبرها اساسية مثل : اشعار مالارميه وفرلين وكتابات الداندي الكبير باربيه دورفيلي ومؤلفات المتصوفة المسيحيين ، بالاضافة الى استنباطه لعطور غير مألوفة من ازهار غريبة (وهذا يذكرنا بعشق الداندي للزينة) محاولا قدر الامكان ان يحيا حياته على عكس المألوف لتحقيق الفكرة الداندية الفلسفية في التظاهر .

ويؤدي به هذا النمط من العيش الى المرض والهزال حتى يصل به الامر الى العجز عن تناول الطعام كالمعتاد . فيجد طبيبه نفسه مقسورا على حقنه بمواد مغذية . فيبتهج قلب الداندي فرحا بهذه الوسيلة غير الطبيعية لتناول الطعام، التي تحقق له اسمى امكانيات العيش على عكس الطبيعة . وفي نهاية الرواية يضطر الداندي اخيرا الى العودة الى العالم .

أما الكتاب الآخر فهو المجلد الثاني من الاعمال الكاملة لتريستان تزارا مؤسس حركة دادا الشهيرة . صدر عن منشورات فلاماريون في ٧٤٢ صفحة بعد صدور المجلد الاول الذي احتوى على نشاطات تزارا الفكرية منذ ١٩١٧ وحتى ١٩٢٤ تاريخ نشر البيان السريالي الاول لبريتون .

والمجلد الثاني يحتوي على اعمال تزارا مابين ١٩٢٥ ـ ١٩٣٣ اي الفترة السريالية لتزارا ، كما اصطلح على تسميتها .

جاءت « دادا » نتيجة لليأس مفعمة بالعبث . . وهي عبثية عبر عنها تزارا في مطلع قصيدته المطولة الشهيرة « الانسان التقريبي » بقوله :

« الاجراس تقرع دونما باعث ونحن ايضا » .

ولم تكن دادا مدرسة فنية ادبية ذات اسلوب ومنهج ، بقدر ماكانت تعبيرا عن روح التمرد والتوق الى الحرية والى تهديم كل ماهو مقدس . والروح العدمية المتجلية في الآثار الدادية انما كانت نتيجة الحرب والاحداث في اوروبا عموما وفي المانيا خاصة عام ١٩١٨ : عنف الاحداث السياسية ، حركة سبارتكوس ، ثورة تشرين ١٩١٨ ، الاغتيالات .. كل ذلك قاد دادا الى تطوير عدميتها .

كتب تزارا في بيان دادي يحمل تاريخ نيسان ١٩١٨ :

« ان يكون المرء داديا ، فذلك يعني احيانا ان يكون تاجرا اوسياسيا عوضا عن ان يكون فنانا ، او ان لايكون الا عن طريق الصدفة .. وان يكون المرء داديا فذلك يعني الاندفاع حسب مجرى الحوادث ورفض كل الترسبات ، او الجلوس للحظة عابرة في مقعد وثير . ولكن ذلك يعني . ايضا ان يعرض المرء حياته للخطر » .

وينتهي هذا البيان بالجملة التالية :

« كل من يرفض هذا البيان هو دادي » .

ترك تريستان تزارا اعمالا كثيرة اعظمها كتابه الشعري « الانسان التقريبي » وهو عبارة عن قصيدة مطولة تعتبر من أهم النصوص الشعرية التي كتبت في بداية هذا القرن .

اشارت : هايسمنز جورج . كاتب فرنسي ١٨٤٨ – ١٩٠٧ – تريستان تزارا ولد في رومانيا عام ١٨٩٦ – توفي في باريس عام ١٩٦٣ .

المراجع

(١) ب. هـ. ليفي . البربرية ذات المظهر الانساني .

(٢ – ٣ – ٤ – ٥) ب . هـ ليفي . البربرية ذات المظهر الانساني .

(٦) جـ. ب. دوليه . رغبة في الثورة .

(٧) هـ. ب. ليفي . البربرية ذات المظهر الانساني .

(٨) المرجع ذاته .

(٩) ميشيل لوبري . الضارب في الآفاق .

(١٠) جـ. ب. دوليه . رغبة في الثورة .

(١١) ب. هـ. ليفي . البربرية ذات المظهر الانساني .

(١٢) المرجع ذاته .

(١٣) المرجع ذاته .

(١٤) جامبيسه ولاردروا – مقال في « Magazine Litteraire »

(١٥) ميشيل لوبري – الضارب في الآفاق .

(١٦) المرجع نفسه .

(١٧ – ١٨ – ١٩) ميشيل لوبري – الضارب في الآفاق .

(٢١) ميشيل لوبري – الضارب في الآفاق .

(٢٢) جـ. ب. دوليه – رغبة في الثورة .

رسالة هالة ـــــ بورشارد برينتياز

الحضارة العربية في الجامعة الألمانية

احتفلت جامعة هاله ـ فيتنبرغ بمرور ٤٧٥ سنة على تاسيسها . وكانت هذه الذكرى مناسبة لاستعراض تقاليد الجامعات المتحدة منذ ١٥٠ سنة والتي غدا تفتحها على العالم في القرن السادس عشر منهلا للحرية الفكرية في اوربا الاقطاعية آنذاك . ولقد التحق بهذه الجامعات كطلاب وأساتذة بجانب الالمان ، بولونيون ومجريون وروس ولتوانيون وفرنسيون وبريطانيون وكذلك افريقيون وعرب . وعلى سبيل المثال عمل فيها استاذا (يوسفوس اجوتوس) من الموصل (١٦٤٣ ـ ١٦٦٨) . وكان أول استاذ للغة العربية هو (سالومو نيجري) من دمشق والذي كان يدرس في كلية الدراسات اللاهوتية الشرقية في الاعوام ١٧٠١/١٧٠٢/ ١٧١٨/١٧١٧ ، وطبع مؤلفات عربية . وهو يعتبر مؤسس اقدم مدرسة للدراسات العربية في الاراضي التي تقع عليها جمهورية المانيا الديمقراطية اليوم ، تلك المدرسة التي عملت على امتداد ما يزيد على ٢٥٠ سنة على التعريف بلغة وحضارة العرب في المانيا . فمثلا اكتشف البروفسور يوهان هاينريش شولتسه من هاله عام ١٧٣٨ ان شريط الزينة في معطف تتويج القياصرة الالمان كان يحمل نقوشا كوفية طرزها حرفيون عرب لملوك صقلية .

وكان يعمل في هاله آنذاك يوهان ياكوب رايسكه أيضا . وهو اول من نقل مقامات الحريري الى الالمانية ، واصدر مؤلفا جبارا كان بالنسبة للقراء الالمان لاول مرة مدخلا الى ذخائر الشعر العربي ككتاب الحماسة واغاني الشنفرى ، والمعلقات وغيرها كثير . كما انه خلف مؤلفا كان قد أنهاه سنة ١٧٤٧ عن تاريخ الاسلام منذ النبي محمد. ولا يتسع المجال لذكر من خلفوه ،وكذلك لذكر جميع المؤلفات العربية التي طبعت في مطابع الجامعة من مثل المجلدات الاربعة للمعجم العربي ـ اللاتيني (هاله ١٨٣٠ـ ١٨٣٧) لمؤلفه ج ، و ، فرايتاغ . وفي تلك الاعوام حل عالمان من هاله هما جيزينوس ورودغر عربية الجنوب ، أي مخطوطات دول الجنوب ماقبل الاسلام . وفيما

بين ذلك كان هناك مدرسون معروفون للدراسات العربية في لايبزيغ وبرلين أيضا. فعلى سبيل المثال عمل ببرلين في الفترة من ١٨٤٠ – ١٨٤٨ ، فريدريش روكرت الذي تعد تراجمه للحماسة ومقامات الحريري ، من الادب الالماني .وكان كارل ماركس يعتبر مقامات الحريري من كتبه المفضلة .

وفي لايبزيك عمل هاينريش ليريشت فلايشر (١٨٣٥ – ١٨٨٨) بالدرجة الاولى على تعريف تلاميذ من أمم كثيرة باللغة العربية أثناء السنوات الطويلة من نشاطه التدريسي . وكان من بينهم دانماركيون ونرويجيون وتشيكيون وفرنسيون وكثير غيرهم . وكان من بين تلامذته روزن ، في ديلتش وادوارد ماير ، على سبيل المثال لا الحصر ، وتخرج تلامذته مؤرخون ومختصون في الدراسات الاشورية والعربية والتركية والايرانية . وفي يومنا هذا ايضا تدرس اللغة والحضارة العربيتان في جامعات ثلاث ببرلين ولايبزيغ وهالة – فيتنبرغ من خلال دراسة ابحاث الحضارة العربية القديمة قبل الاسلام ، والادب والفلسفة والفن والمعمار العربي .

في برلين تدرس الفلسفة الاسبانية – الاسلامية بجانب اللغة . ويضاف الى ذلك عمل المتحف الاسلامي الذي يجتذب بمحتوياته الرائعة اختصاصيين من بلدان كثيرة ، ويعرف المئات من الزوار يوميا بفنون الشعب العربي .

وفي لايبزيغ جمع رئيس الجامعة الحالي راتمان نخبة واسعة من العلماء الشباب يقومون في الغالب باستقصاء نضال العرب المعادي للاستعمار ، وتركيب الدول الفتية القائمة ما بين المحيطين الهندي والاطلسي . الا ان تاريخ الادب والعلوم اللغوية ، وعلم المعاجم ، والدراسات الشرقية القديمة يلقى بدوره الرعاية والاهتمام .

ان الدراسات العربية في هالة متطبعة بشكل قوي بتراث باحثين عاشا وعملا فيها الى ما قبل بضعة اعوام وهما ، يوهان فوك ، وكارل بروكلمان . ولهذا الاخير يعود الفضل في الجمع والتصنيف الشاملين، ولا يضاهى حتى اليوم مؤلفه الرائع « تاريخ الادب العربي » الذي تقوم الجامعة العربية بترجمته ، لوضعه – كمرجع جبار عن آلاف الشعراء والعلماء والكتاب الناطقين بالعربية – في متناول الوطن العربي . وقد كان يوهان فوك اختصاصيا في اللغة العربية الفصحى وقواعدها ، وفي علوم الاسلام التي كان يدرسها بنفسه في الجامعة الاسلامية بدكا . وقد اجتذبته الروح الانسانية لهذه العلوم . وكان مدرسا متواضعا ورفيعا في آن واحد للطلاب الذين افتتنوا بالعربية .

واذا كانت شخصيات في أهمية بروكلمان او فوك قد نشأت خلال عشرات السنين على اساس الموهبة العظيمة فان تلاميذهما يسعون لمتابعة ما بدأوا به . فمثلا يجري العمل في « الفهرست » الذي لم يقدر لفوك ان ينجزه . كما ويجري انجاز ابحاث حول قضايا ترجمة النصوص العربية

والالمانية ، وتكرس سلسلة من الدراسات الخاصة بالصلة بين الاسلام والاشتراكية، ودراسة الادب واللغةالعربيتينالحديثتين.

وتجري في جامعة هاله ـ فيتنبرغ ايضا مواصلة الدراسات التي بدأت قبل ٢٥ عاما حول الفن والمعمار العربيين . فمثلا قامت بحوث حول تاريخ الرسم المعاصر في دول المشرق العربي والمغرب . ويولى اهتمام بالغ الآن للرسم الاسلامي المنمنم . وتجري في برلين مواصلة الدراسات التي شرع بها في هاله حول فن النسيجالاسلامي ملتقية بابحاث المتحف الاسلامي عن صنع السجاد في الشرق الادنى .

كما ويجري في اكاديمية العلوم ايضا توسيع فرع الدراسات العربية اكثرفاكثر. ويشتمل هذا الفرع على موضوع العلوم المصرية الذي تتم متابعته في برلين ولايبزيغ وهاله ، والعلوم الآشورية والسومرية التي تدرس في الجامعات الآنفة الذكر ، والمعمار الشرقي بهاله ، ولمحة عن التحف التي تجري ابحاث جادة عنها . ففيحوزة مكتبة الابحاثالعلميةفي غوتاآلافالمخطوطات الشرقية . وهناك في درزدن ، وهالبرشتات وبرلين منسوجات واسلحة وقطع خزف تركية ومصرية وفارسية تم اقتناؤهما في زمن مضى كتحف ثمينة ، او غنمها العثمانيون قرب فيينا او اشتراها المسافرون . ويجري في الوقت الحاضر تسجيلها ، ومن المقرر أن ترمم وتعرضخلال الاعوام المقبلة . وعلى سبيل المثال من المقرر اقامة معرض في برلين سنة (١٩٨٠) للمخطوطات اليدوية الاسلامية المنمنمة بجمهورية المانيا الديمقراطية . وفي هذا العام يلتقي المختصون في الدراسات العربية بهاله ، كما تصدر مؤلفات علمية ومبسطة عن شتى جوانب الحياة والثقافة فيالدول العربية . وهي تحظى شانها شان معارض الفن العربي باهتمام واسع ، وذلك نظرا للدور المتزايد للدول العربية على النطاق العالمي اليوم .

* * *

رسالة بريشتينا — أسعد دوراكوفيتش

العقلانية الواقعية لدى ابن خلدون

الاستشراق في يوغسلافيا علم حديث نسبيا ، اذ لم يتضح لدينا بعد كما يجب غنى التراث العربي في العلم والفلسفة والثقافة عموما ، وبالتالي اثر هذه بالفكر الاوربي خلال العصور الوسطى ، وخاصة خلال الفترة الاندلسية ، ومن ناحية اخرى لدينا ما تتميز به من خلال العلاقات الودية التقليدية مع العرب . ولذلك يسرنا بان تتاح لنا الفرصة بان نكتب عن الكتاب الذي بين ايدينا في اللغة الصربوكراوتية ، وهو الكتاب الذي يتكلم عن احد ابرز المفكرين العرب ، عن ابن خلدون .

منذ فترة اصدرت الاكاديمية اليوغسلافية للعلوم والفنون (زغرب) كتابا بعنوان « العقلانية الواقعية لدى ابن خلدون »(١) لمؤلفه دانييل بوتشان Daniel Bucan

ولاشك في أن آراء ابن خلدون قد اصبحت معروفة منذ زمن بعيد (المؤلف مثلا يقتبس عن ذلك رأي المؤرخ المعروف توينبي) . واما فيما يتعلق بنا فقد صدرت لدينا ايضا عدة كتب سابقا عن ابن خلدون ، ويكفي ان نلاحظ ان المستشرق اليوغسلافي البارز د. شاكر سيكريتش كتب عن ابن خلدون في الماضي ، وبعد ذلك كتب ايضا د. حسن شوشيتش كتابه المعروف « الافكار الاقتصادية لابن خلدون » (سراجيفو ١٩٧٤) .

الا ان هذين الكتابين بشكل عام تناولا ناحية محددة وخصوصية لدى ابن خلدون ، الى ان جاء دانييل بوتشان ليقدم لنا مرة باللغة الصربوكراوتية كتابا كاملا عن هذا المفكر الكبير ، وذلك بهدف ان يعرفنا بشكل واسع بابن خلدون . وعن ذلك يقول

---

* من المستشرقين الشباب في يوغسلافيا ، ومن المهتمين بالادب العربي ، وقد كان موضوع اطروحته (الماجستير) « الادب العربي في كتاب حديث الاربعاء لطه حسين » اما الآن فهو يعمل في اعداد رسالة دكتوراه عن (شعراء الرابطة القلمية) .

المؤلف « ان الهدف من هذا الكتاب مجرد محاولة علمية ، لها ضرورتها ، لتعريف اثر ابن خلدون كما يجب وبشكل تام . فالهدف اذنهو تعريف ابن خلدونللقارىء الذي لا يعرف جوهر المفاهيم الحديثة لاثر ابن خلدون » ص ٥ ـ ٦ .

وهنا سنحاول ان نتحدث بايجاز حول كتاب دانييل بوتشان ، مع اننا نعرف ان الايجاز يشكل خطرا على الموضوع .

في الباب الاول (ص ١١ ـ ١٨) يبسط المؤلف بايجاز السيرة الذاتية لابن خلدون ولكن لا لنتعلم حياته فقط ، بل لنرى كيف ان تلك الحياة وذلك العصر الذي عاش فيه ابن خلدون قد اثرا على افكاره العلمية . فهجمات البرابرة والقبائل الاخرى على الحضارة العربية الاسلامية الراقية ، التي كانت في انحطاط ، دفعت ابن خلدون الى ان يتفهم تضاد هذين العالمين ، لقد فهم ان التاريخ لا يكمن فقط في تاريخ التواريخ والاخبار ، بل عليه ان يفهم اسباب النمو وهبوط الحضارة ، وفي هذه الحالة يصبح التاريخ علما . لقد فهم ابن خلدون ان التاريخ ليس مكتوبا في « لوح محفوظ » ، ولكنه يسير ويتطور بقوانين التاريخ نفسه بالنسبة لتكويناتهالاقتصادية والسياسية والروحية . اذن لابد ان يكون المؤرخ ناقدا لكي يفهم جوهر الحوادث التاريخية . وبهذهالطريقة فقط يستطيع ان يفهم اي ظاهرة بواسطة اسبابهـا الواقعية . ولكن لا ينبغي على المؤرخ حين يفسر ان يكون اديولوجيـا ، لانه بذلك سيجانب الحقيقة .

في الفصل الثاني (صفحة ١٩ ـ ٣٩) يقول المؤلف ان ابن خلدون فهم المجتمع على كونه تكوينا تاريخيا يعيش فيقوانينه، وبذلك يعتبر خالق الفهـم البيولوجي للتاريخ ، وفي الوقت نفسه خالق النظرية الدائرية التي يتراوح فيها المجتمع بين مراحل النمو والانحطاط والهبوط .ولاشك في ان فهمه للتاريخ واقعي وحقيقي ، وذلك لان الخبرة التاريخية هي التي ادت بـه الى تفهم التاريخ . الا ان هذا الفهـم الواقعيالبيولوجيقدادىبهايضاالىالتشاؤم (يقول ابن خلدون ان المستقبل يشبه الماضي كشبه الماء للماء) .

بعد هذا يدخلنا المؤلف في جوهر«المقدمة».

تفسيرا لاسبابالنمو والانحطاطللحضارة يذهب ابن خلدون الى المبدأ الاساسي الذي يقوم على ان في المجتمع نمطـين ، عمران بدوي وعمران حضاري . ومع ان هذين النمطين يبدوان متضادين للوهلة الاولى الى انهما في حقيقة الامر مرتبطان بشكل جدلي ، وبعبارة اخرى اهمهـا متضادان جدليا . اما لماذا ذلك فهـذا ما سنراه لاحقا .

بداية الحضارةكلها في العمرانالبدوي. والعمران البدوي في بدايتـه برز وحدد بظروف واقعية : الظروف الطبيعية ونمط الحياة بشكل عامتدفع هذاالمجتمع للانتقال في دائرة ما يسمح به انتقال الاملاك بسرعة وسهولة ، غير ان الرجل حين يزيد انتاجه فوق احتياجاته الاساسية ، يبدأ تجميع

الثروة كما وتظهر احتياجات جديدةدائما. وفي هذا الوضع الجديد ينتقل الانسان بصعوبة ، كما يبدأ البحث عن رفاهيته ، تلك التي لا ينالها الا بتجميعاكبر للثروة. الا ان الرغبات الجديدة تحتاج الى تنظيم آخر للعمل ، الى تقسيم العمل ، يؤدي الى تطور المانيفاكتوروهوالحرفوالتخصص. وفي هذا الاتجاه يتطور العمران البدوي الى عمران حضاري .

والمحرك الاساسي لهـذه التطورات الاجتماعية هو تلك العصبية القائمة على العشيرة المتكاتفة والعلاقات العشائرية ، وكذلك على تداخل الغايات الاقتصاديـة والسياسية . فعندما يصبح اعضاء عصبية ما واعين لغاياتهم المشتركة يصبح حس التضامن اقوى ، ومن ثم يتطور هـذا الحس الى الميل للسيطرة على العصبيات الاخرى . وهذا يمثل المرحلة الاولى في العصبية ، على حين انه في مرحلة لاحقة تنظم العصبية دولتها وسلطانها . امـا في المرحلة الثالثة فتحاول الجماعة ، او الملك في هذه الحالة ، في داخل اطـار العصبية ان يتحرر من بعض قيودالعصبية التي تحد من زيادة سلطانه . وهكذا فهـو يكافح مصالح العصبية في هذا الشكل ، ولذلك يبدأ ضعفها . ومن ثم يحدثعادة ان تخضع هذه العصبية الضعيفة الى عصبية اخرى يكون حسها التضامني في ارتفاع . ومعنى هذا في نهايـة الامر ان الحضارة تهبط حين يهبط التوازن بين القيم الروحية والمادية .

ولابد ان نلاحظ ان ابن خلدون راى في العصبية وتحولاتهامبدأ التمايز الطبقي. ولكن من المفهوم انه لم يستطيع ان يقدم تحليلا جدليا طبقيا وذلك نظرا لعصره ولظروفه التي عاش فيها . الا انه على كل حال ذلكالمبدأ الجوهريوالهام للغاية، المبدأ الذي سيطوره ماركس بعده عـدة قرون .

غير ان العادة جرت حين الكتابة عن ابن خلدون في ان لا يوصف فقط بواضـع التاريخالعلمي بل انهيوصف ايضابمؤسس علم الاجتماع . ومع هذا فهناك من يعتبره مؤرخا اكثر مما هو عالم اجتماع . الا اننا نعتبر كليهما قد ارتبطا في شخصـه وآثاره .

بعد هذا الفصل الثاني ، الذييبدو لنا اهم فصول الكتاب لانه يعرض جوهرنظرات ابن خلدون في التاريخ وعلم الاجتماع ، يكتب مؤلفنا الفصل الثالث حيث يقدم فيه المؤلف تحليلات هامة ايضا .

في هذا الفصل (ص ٤٠ ــ ٥٠) يوضح المؤلف لماذا اطلق اصطلاح العقلانية الواقعية على افكار ابن خلدون . فهو يقول انه لابد أن نعلم علاقة ابنخلدون بالفلسفة فيما لو اردنا أن نفهم افكار ابن خلدون بشكل متكامل . ويبدو هذا واردا فيما لوعلمنا ان البابالسادس لمقدمة ابنخلدون هو خلاصة الافكار الفلسفية لارسطو وابن سينا والغـزالي وابن رشد وغـيرهم من الفلاسفة البارزين .

وفي الحقيقـــة يبسط ابن خلدون في هذا الباب العلاقة او الصلة بين الكـلام والفلسفة . وبالنسبة لذلك تكون عقلانيته الواقعية (في المعنى الفلسفي والمنهجي) في نقده للفلسفة التاملية . ونقصد بذلك نص « ابطال الفلسفة » الذي لا ينفي فيه ابن خلدون الفلسفة مطلقا بل الفلسفة التاملية والميتافيزيكية فقط . فهو يقول ان الحق ليس مع هؤلاء المفكرين الـــذين يعتقدون اننا نستطيع ان نفهم كل شيء بواسطة التأمل . وعلى العكس من هــذا لابد لسير الفهم ان يتطور من الذات الى الكون (الذي نريد ان نعرفه) وعلى هذا فالسير العكسي غير ممكن . وبعبارة اخرى على العقل ان يثبت الحقائق الملموســة وان يفسر العلاقات بينها لكي يشكل او يصوغ القانون الذي يقودها . وهــذا القانون هو طباق العقلانية بالواقعية .

اما الفصل الرابع (ص ٥١ ـــ ٥٨) فهو خلاصة قصيرة لكل ما قاله المؤلف في الفصول السابقة .

وفي القسم الثاني من هذا الكتاب قدم المؤلف مختارات من المقدمة مترجمة الى اللغة الصربوكرواتية . وفي الحقيقة ان المؤلف قد قدم ترجمةلهاقيمتها،وذلكلانها تسمح لاوسع دائرة من القراء بالاطلاع على افكار ابن خلدون ، الشيء الذي لم يتح لهم سابقا مع ان البعض قد كتب سابقا عن هذا المفكر الكبير كما لاحظنا في البداية . وقــد اشتمل الكتاب على تعليقات واسعة ومفيدة لترجمة المقدمة ، كما اشتمل الكتاب على تفسير المصطلحات والاسماء العربية ، وعلى كيفية كتابــة وقراءة الاحرف العربيــة . ومن مصادر الكتاب التي اثبتها المؤلف يبدو مدى جهد المؤلف في استفادته من المصادر العربيــة والفرنسية والانكليزية والصربوكرواتية . اخيرا لا يخلو هذا الكتاب ، كاي كتاب ، من بعض العيوب . ومن هذا يلاحظ ان المؤلف لم يبسط المادة بشكل منظم مع انه من الواضح انه يعرفها جيدا . واضافة الى ذلك لدينا بعض التكرار في مواقف المؤلف . الا ان هذا لا يقلل ولا يمس من قيمة هذا الكتاب ، الذي نامل في انـه سيساهم في التعريف بثقافة ذلك الشعب الذي نعيش معه في علاقة ودية تقليدية .

وكذلك نامل ان هــذا الكتاب سيكون دافعا لجهود جديدة في هذا الاتجاه .

1 — Daniel Bucan, Realis-ticki racionalizam Abn Haldoun, Zagreb 1976.

* * *

آفـاق ثقافية

طـائر بلا أجنحـة

يعتبر ج. هـ. فان دن بـيرغ J.H. van den Berg من ابرز دارسـي علم النفس المعاصرين. وقد صدر له في (نيويورك) مؤخرا كتاب: «مغامرات طائر بلا أجنحة: دراسة في الذات وآفاقهـا». ويحلل (بيرغ) في فصول الكتاب نظرته الى الاسقاط، والتذكر، والعقل. يقول:

الاسقاط Projection

ان الشخص الذي يرى المعجزة يظن انه يراها. انه لا يرى شيئا في الواقع. انه يرى فقط حادثا داخليا، شيئا يتوضع في روحه. وهذا الحادث الذي يتخيله، يقذف به خارج ذاته الباطنيه، يسقطه، يفلح في تحريكه من عالمه الباطني الى العالم الخارجي بقدر من النجاح يجعله غير قادر على تمييزه. انه ضحية للوهم. والسبب الكامن وراء هذا الوهم لايصعب اكتشافه. فالشخص الذي يرى معجزة ينقصه شيء ما. انه يحتاج الى شيء ما. وهو يحاول ان يلبي حاجته عن طريق انجاز اكتفاء ما ومن ثم قذف خيالاته الى العالم الخارجي. ذلك ان ما يوجد في الخارج حقيقي ومقنع. اما في الباطن فهنـاك الخيالات واضغاث الاحلام، هناك اللاواقع ذو البصيص الخافت. ما يوجد في الباطن ليس مقنعا. والشيء نفسه يحدث للمحب. ان خصائص المحبوب ما هي الا الرغبات المحبطة وما يعوض عن هذه الرغبات. انها حبيبات الذات الباطنية للمحب، يلقي بها خارج نفسه في الهواء، وعبر الاثير تصل الى الشخص الآخر الذي يوشك ان يغرق تحت هذا العبء.

حيل ميتافيزيقية

كيف يفعل المحب ذلك .؟ كيف ينجح في سلخ العقد الذاتية عن شبكة ذاته الباطنية ، وتهريبها عبر الستار الميتافيزيقي الذي يغلف ذاته الباطنية ، ودفعها الى الفضاء الحر ، وقذفها الى الشخص الآخر يتغير الى حد ان المسقط يعتبر تلك التغيرات وكأنها حقيقية ، والى حد انه انما يفقد القدرة على رؤية الواقع .؟. كيف يقوم بهذه الحيل الميتافيزيقية .؟. ان نظرية الاسقاط ليست واضحة بهذا الشان اطلاقا . ان هذه النظرية تقترح الفهم .. هذا على الرغم من ان الفهم ليس غائبا عن شيء قدر غيابه عن الاجراءات المتعلقة بها . لا احد يفهم هذه الاجراءات التي يلجا اليها الجميع مع ذلك ، لماذا.؟. لماذا لا تلاحظ القصور في الفهم ، ذلك القصور الكامن في تلك النظرية ، ولماذا نعلي من شان الفهم الذي لا تتضمنه ؟.. ما الذي يجعل تلك النظرية امرا ضروريا؟. لهذا ينبغي وجود الحل : ان نظرية الاسقاط لابد ان تكون نظرية ضرورية . ذلك لانها ان لم تكن كذلك فان الجميع لابد ان يعترض على مثالبها البادية للعيان .

وفي هذا الفصل اعتزم الاجابة على السؤال عن السبب الذي يجعل نظرية الاسقاط ضرورية .

التـذكر

في احد فصول مفكرته المنشورة عام ١٩٥٢ يصف جان كوكتو ما حدث له عندما كان يسير عبر الشارع الذي امضى فيه جزءا كبيرا من شبابه . لقد سبق له ان سكن في ذلك الحي من قبل . ولكن شعورا غامضا بالحياء ، يعرفه كل منا ، حال دونه ودون المضي والبحث عن بيته القديم. ولكنه في هذه المرة دخل بوابة البيت وخلال لحظات معدودة اصبح في الفناء الخلفي . كانت الاشجار قد استطالت قاماتها .. وكان يحاول ان يلاحظ تغييرات اخرى عندما سمع صوتا مرتابا يسأله عن سبب وجوده في ذلك المكان . ولم يستطع جوابه الصريح ان يقنع الرجل . وسرعان ما وجد نفسه في الشارع بعد مضي بضع دقائق . ويستعيد كوكتو الذي لم يشا ان يفقد سحر ماضيه ايضا ، الطريقة التي اعتاد ان يمشي بها عبر الشوارع وفوق الرصيف ، فيتذكر انه كان يسير لصق البيوت ، متعقبا اصبعه عبر الجدار.

من الذي لم يفعل ذلك عندما كان طفلا .؟.. لقد كانت البوابات تنطوي على جاذبية خاصة . الذراع والاصبع تقفزان من قضيب حديدي الى آخر . والادراج الامامية كانت تفرض بهجة امتلائها . وعند ذلك تتعقب الاصبع اللوحات المعدنية على الجدار . وان المرء ليكاد يذوب في المجهول الكامن وراءها . لم يكن هناك من درج او باب او بوابة تهمل . لم نكن لنجرؤ حتى على نسيان اي شيء من هذا القبيل . كنا مقتنعين ان التقريع الصامت او الشكوى الخرساء للشيء الذي ننسى مسه باصبعنا لابد ان يسقط علينا . وقد جعلنا الواجب مثابرين . كثيرا ما كانت

مداخل البيوت عميقة جدا ـ لم تعد بمثل هذا العمق ثانية ـ وكثيرا ما كان علينا ان نرغم انفسنا على المخاطرة بدخول ممرات طويلة مظلمة كانت تعني احتمال وقوع حوادث غير متوقعة بل خطرة احيانا . ولكن كان علينا ان نفعل ذلك . فالباب في نهاية المسيرة لم يكن يهادن . ان الطفل يشعر بالحنان تجاه الاشياء المنسية .

اذا كان عليه ان يلمس كل شجرة على طول الطريق ، فان من المستحيل ان يهمل الشجرة الطويلة الواقعة في اقصى الطرف الآخر ، وان يحرمها من نعمة لمسته . اننا نفقد هذا الحنان . كما اننا نفقد الايمان بحياة الاشياء . وبالتالي فاننا صم تجاه توسلاتها . والعادة التي تقضي بتعقب ملمس الجدران بواسطة الاصبع سرعان ما تضيع . اننا لانمارسها بعد اطلاقا .

ولكن كوكتو فعل ذلك، فما ان فكر بالماضي حتى جرجر ذراعه على عرض الجدار . بيد انه لم يكن راضيا عن النتيجة . شعر ان ثمة شيئا مفقودا . وفجاة خطر له اين يكمن الخطر . لقد كان اصغر عندما كان طفلا . وذراعه لامست سطوحا لم يلامسها عندما اصبح اكبر سنا نظرا لانه كان يرسم خطا مختلفا . قرر ان يعاود التجربة .. ولكنه انحنى في هذه المرة . (في باريس يستطيع المرء ان يفعل ذلك .) انحنى واغلق عينيه وسمح ليده ان تتعقب الجدار على ارتفاع كان مألوفا لديه خلال الايام التي سبق له ان تردد فيها على المدرسة . وسرعان ما ظهر له ما كان يتوقعه على نحو غامض . « كما ان الابرة تختار اللحن من الاسطوانة فقد تملكت لحن الماضي بالراعي . وجدت كل شيء : جلد محفظتي ، اسماء اصدقائي واساتذتي ، تعابير معينة كنت استعملها ، صوت جدي ، رائحة خبزه ، رائحة ملابس اختي ، ورائحة عباءة امي .

الجـدار او العقل

ان ملاحظات كوكتو ترغمنـا على ان نتساءل : من اين جاءت مذكراته .؟. هذا السؤال لن يستقبل بارتياح . ذلك لاننا اصبحنا نالف فكرة مفادها اننا لانستطيع ان نجد مكان ما ندعوه بالنفسي . كان ثمة بعض الازمان التي تنطوي على قدر من الشجاعة يسمح بأن نفعل ذلك . في القرن الماضي على سبيل المثال ، كان من المعتقد ان مركز النفس هو الدماغ . في القشرة الرمادية ، في المادة البيضاء ، في السائل، في الاوعية الدموية للدماغ ، وذلك تبعا للاهتمامات التي يحملها الطبيب . ولكن احدا لم يعثر على شيء نفسي اطلاقا . لقد عثروا على الاوعية والخلايا والدم وسائل الدماغ . ومنذ ذلك الوقت اقلعوا عن المضي في البحث متعللين براي مفاده ان النفس لامكانية وانه لا حاجة بنا الى اكتشاف موضع لها . هذا الراي كان مع ذلك مجرد عقار مدغدغ للروح الجريح . ذلك اننا نعيش في المكان ، وليس ثمة من مسالة نفسية او روحية لا تطرح نفسها في مكان . ولكن اي مكان ؟. ذلكم هو بالضبط السؤال الذي يشغلنا في هذه اللحظة . اين كانت المذكرات التي استطاع كوكتو انقاذها واستعادتها ؟.. اولا لم تكن هذه المذكرات هناك . فقد بحث كوكتو عنها عبثا . ثم كانت تلك المذكرات ، من اين جاءت ، واين كانت لحظة ظهورها مجددا؟.. ان هذه الاسئلة مبررة تماما .!.

هذه الاسئلة يوجد جواب واحد عنها على ما يبدو . ان المذكرات التي استذكرت من قبل كوكتو كانت مخزونة في دماغه . ولكنه كان عاجزا عن الوصول اليها . عندما عثر عليها ثانية ، فان ذلك قد حدث لانه سمح له بولوجها . الاصبع والجدار زوداه بالمفتاح . هذا كل شيء . ان يتذكر المرء معناه ان يعود القهقرى الى انطباعات الماضي المخزونة في داخلنا . ان المباشر يتغلغل عبر منافذ جسدنا ويصل الى الدماغ حيث يتم تخزينه . ان المذكرات في دواخلنا ، في حياتنا الباطنية . ماذا يمكن لذلك ان يعني سوى الدماغ ؟.. ان البنية ماثلة امامنا . اذا ما حدث ان تسبب مرض او تدهور بسبب كبر السن او خلل في الدماغ ، في تخريب بعض اجزاء الدماغ ، فان التذكر يصبح اشد صعوبة او حتى مستحيلا . وبهذه الطريقة يمكن لسنين كاملة من الذكريات ان تتلاشى . دون الدماغ لا توجد ذاكرة . هذه النتيجة صحيحة دون ريب . انها تماثل في صحتها النتيجة القائلة انه دون فوسفور يصبح التفكير مستحيلا . ومع ذلك فالفوسفور ليس هو التفكير نفسه . انه شرط فحسب.. شرط ضروري بطبيعة الحال ولكن هذا الشرط عرضي . لا نطق دون حبال صوتية. ولكن الحبال الصوتية ليست هي النطق. ان النطق ممكن بسبب الفهم ، الفهم اللغوي الذي يستغل الرئتين والحبال الصوتية . وبالطريقة نفسها تستخدم الذاكرة الفوسفور ونزهة المساء تستخدم عضلات الساقين . عندما نحاول ان نتذكر شيئا ــ يقول جان بول ــ فاننا نشعر : « كيف نحث دماغنا على التعاون » . « أرجو مساعدتي . » هكذا يصيح بدماغه الشخص الذي يريد ان يتذكر . « أرجو مساعدتي . انني لارغب في ان افعلها بنفسي . يمكنني أن أفعلها بنفسي . اعطني نقطة واحدة من التذكر المختزن وساحوله الى ذاكرة . » ان الشخص الذي يمتلك مخا معطلا يصبح دون جدوى . انه قادر على أن يتذكر . ولكن دماغه لا يتعاون . انه يرفض مساعدته الضئيلة والضرورية . الكسيح يستطيع أن يمشي ولكن ساقيه تجعلانه يترنح . وكذلك يعيش الميت . انه قادر على العيش لو استطاع جسده أن يتعاون . انه ينتظر جسدا جديدا ليقوم بخدمته .

كوكتو لم يكتب : « عندما تحسست الجدار باصبعي استيقظت الذكرى في ذاتي الباطنية . » هذا على الرغم من انه كان من المحتمل ان يصوغ العبارة على هذا النحو لو انه أراد أن يعبر عن نفسه سيكولوجيا . كما أن كوكتو لم يكتب : « عندما تحسست الجدار سمح لي بولوج الآثار المتخلفة في دماغي من الخبرات الماضية . » هذا ما كان سيقوله لو انه فضل دراسة علم الاعصاب المهجور . ما قاله هو بالتالي : « كما أن الابرة تختار اللحن من الاسطوانة فقد استعدت ذاكرتي .. اختارت اصبعي لحن شبابي من الجدار » وهكذا فالتساؤل عن تموضع الذاكرة قد أجيب عنه . الذاكرة كانت ثاوية في الجدار حتى لو كان على الآثار المتخلفة في الدماغ من الخبرات الماضية أن تمد يد المساعدة لكوكتو من اجل ان يستعيدها .

ولكن علينا أن نكون عقلانيين . الا تنتمي ملاحظة كوكتو الى تلك الملاحظات العديدة والجاهزة والخالية من التامل والتفكير ، تلك الملاحظات الشمرية بطريقة او باخرى والتي لا يمكن ان تكون علمية

جدا ، الملاحظات التي قد تكون مؤثرة بسبب أصالتها ولكنها لا تصمد للتمحيص عن قرب ؟. « الذكريات في الجدار » . هل يعني هـذا شيئا .. أم انه مجرد طريقة خاصة في قول اشياء ؟.. ذلك أن الجدار كما يتعين على المرء أن يعترف ، يتضمن ذكريات لا تفوق في عددها ذكريات الدماغ على سبيل المثال ، الجدار مصنوع من قطع القرميـد .. أليس كذلك ؟.. أما الذكريات فهي مصنوعةمن مادة أخرى. أما نوعية تلك المادة فامر يظل مشكلة . بالطبع لا تتالف تلك المادة من المادة التي يتالف منها الدماغ . كما انها لا تتالف من المادة التي يستعملها البناؤون في رصف قطـع القرميـد . فلندع كوكتو يكـرر تجربتـه ، ولكن مع المزيد من التركيز النقدي في هذه المرة على ما لدى جدار القرميد مما يقوله .

الاختبار :

دعـونا نفترض أن كوكتو الذي تـاثر بجدية كلماتنا وقد عاود مشيته المترنحة . لقد رتبنا الامر بحيث يصطحبه واحد منا لا يشاركه اعتقـاده بوجود ذكريات في الجدار . من المؤكد أن كوكتو لا بد ان يعدل من قامته بعد بضع درجات ويقول بشيء من الشعور بالانزعاج أنه لم يدرك أو يميز ما يماثل ادراكه الاصلي . ان ما يشعر به هو جـدار ، وحاجز نافذة ، ونافذة قبو . قرميد وخشب وحديد : لا شيء آخر ، ليس بالامكان أن نستخلص من الجدار ذكرى من أي نوع .. وانما نستخلص بعض الغبار . ان مرافقه ـ وأي واحد منا باستثناء القلة ـ يشعر بالرضى عن هذه النتيجة. سيقول لكوكتو ان ما حدث للمرة الاولى كان مطابقا لما حـدث الآن ، ثم ان الاصبع لم تلتقط شيئا وانما مجرد طبيعة محايدة . ولكن هذه الانطباعات قد وجهت نحو جهاز ذي حساسية . ألم يخرج كوكتو عن دائرة شبابه بواسطة بواب شكاك ؟.. لقد كان ما يزال تحت تأثير ذكرياته العائدة، وتحت سطوة الآثار المخلفة في الدماغ من خبراته الماضية . كان دماغه في حالة اثارة. ولقد ود أن يستمر شعوره المحبب هـذا .. وبذلك المزاج توجه نحو البيت . لقد جعل ذكرياته « حبالى » . وعند هـذا كانت الانطباعـات الحسية الملموسة قد افلحت في ادراك ما كان متوقعا منها . ان التداعي هو الذي جعل ملاحظة اصبعه تعاود ايقاظ الذكريات المخزونة في راسه.

جدار خاص أم جدار للجميع ؟

كان ممكنا أن يستمع كوكتو الى هذا كله دون تعليق ، واجرؤ على القول انه كان سيرى في علم النفس المتمثل في الحجج التي ساقها مرافقه علما غير عادي ، علما يفتقر الى الصداقة ، او لم تكن هذه التجربـة قمينة بجعله مجرد واهم ؟.. ذلك أن هذا ما يتعين عليـه أن يسمى انطباعاته الاولى : انها مجرد وهم ، قبل الاختبار كان من الممكنأن يتحدث عن واقع ما ، عن حقيقة واقعية صلبة وموجعة . فالانطباعات كادت أن تتغلب عليه . ومهما يكن الامر فان أحدا لا يتوقع من كوكتو أن يعاود اختباره . فلقد أكد له الاختبار تاكيدا جازما على أن اصبعـه لا تختار الالحان وانما تختار هباب الفحم والحكك. لقد حدث عطب في الجدار .

بل لعل الجدار قد انقذ . ان الجدار الذي لامسه كوكتو عندمـا كان يصحبه

مرافقه الناقد هو جدارنا . كلنا يجد الهباب والحكك عليه ، أليس هذا ما تتضمنه ملاحظات مرافقه الناقد ؟. ألم يكن يحاول أن يخرج كوكتو عن ذاتيته وأن ينكر عليه هذه الذاتية ؟. ليس من المسموح به أن تمتلك جدارا خاصا بك .. هذا هو ما اراد المرافق قوله . ان الجدار ملكية مشتركة . ذلكم هو ما اراد قوله بالتأكيد ، ولا شيء آخر . ذلك أن الاشياء الاخرى التي قالها لم تكن صحيحة .

الحقيقة غير المسموح بها

أعتقد ان كوكتو كان سيكتشف الامر بنفسه بعد أيام ، انه اذا ما فكر بما حدث في الماضي ، فانه لا بد أن يتساءل عما اذا كان قد استلب منه وهم ما .. أو ربما استلب منه واقع حقيقي . لو أن الامر يتعلق بوهم – هكذا قد يفكر – فانني اذا ما التقطت من الجدار اسقاطات وحككا فحسب ، فلا بد أن يكون من الممكن أن أعثر على الذكريات بنفسي .. وهذا أفضل . ومع ذلك فلست بقادر على أن افعل هذا . انني غير قادر « استبطانيا » على انقاذ هذه الذكرى التي اخذتني على حين غرة والتي صدمتني بشعورها المكثف بالواقع هناك على الرصيف . ان ما أستطيع أن أستعيده عن طريق الاستبطان لا يحمل سوى القدر الضئيل من الشبه بما حدث على الرصيف . ان ذكرياتي المستعادة بالاستبطان عارية لا حياة فيها . انها هيكل ذاكرتي لا أكثر ولا اقل .

هذه المحاجة خالية من الهفوات . لقد كان كوكتو محقا كل الحق عندما كتب ان اصبعه قد اختارت الذكريات من الجدار كما تختار الابرة الموسيقى من الاسطوانة . ولكن هذا غير مسموح به . ما كان يجدر به أن يفعله باعتباره انسانا حديثا هو أن يحرك ذكرياته الى نفسه الباطنية وأن يخفيها بمظهره الخارجي . كان عليه أن يكتب : « عندما تحسست الجدار – الذي هو الجدار نفسه بالنسبة للجميع والذي لا علاقة له بأي شيء انساني – قامت انطباعاتي الحسية المسجلة من قبل الاجهزة الحساسة في رؤوس أصابعي ، والمبثوثة عن طريق الجهاز العصبي الذي يصل هذه الاجهزة بالدماغ ، باثارة الآثار المخلفة في الدماغ من الخبرات الماضية ، والتي أوصلت بدورها الذكريات المتضمنة الى شعوري . اذن فلقد ضللت نفسي وضللت من قرأ مفكرتي . ذلك انني بدلا من أن ابقي ذكرياتي داخل نفسي الباطنية ازحتها عن شخصي ووضعتها على الجدار » .

لن يعترض أحد على هذا الاعتراف ذلك ان كوكتو لا يسرق جدار أحد بهذه الكلمات . كان كوكتو سيدع الجدار كما يتعين أن يكون عليه الجدار في أيامنا . سيدعه جدارا من القرميد والجص ، مجموعة من التفاعلات الكيماوية ، ملكيتنا المشتركة . ان العنصر الانساني في داخلنا ، انه ليس في مكان آخر ، ان العالم ليس ملوثا بأي شيء انساني . قد يبدو ملوثا به ولكن نظرية الاسقاط تكشف عن الطبيعة الحقيقية لعمليات التلوث : انها عواطف اخطات مكانها .

هل اخترعت هذه النظرية لضمان هوية العالم للجميع ؟. أم انها ربما اخترعت بصورة ادق ، لوضع حد للذاتية المتزايدة للعالم ؟. هل مهمته أن ينقذ الاشياء من الفردية وأن يجعلها متاحة للجميع ؟... مرة اخرى اجد اننا مجابهون بسؤال

يسيطر على هذا الكتاب : ماذا حدث اذن ؟.هل تم فقدان شعور شامل بالترابط مع الاشياء ؟.. هل أصبحت الاشياء عائمة ؟.. وهل ابتعدت عنا « كلنا » الى حد أن التدخل أصبح ضروريا من أجل الحفاظ عليها من أجلنا « جميعا »؟.

سأوضح السبيل الى الاجابة عن هذه الاسئلة عن طريق مناقشة تاريخ مسألة بسيطة .

عندما كان أحد المرضى طفلا لم يكن يشارك الصبية مسراتهم ، لم يكن يتسلق الاشجار معهم ، ولم يكن يسبح في النهر بصحبتهم ، ولم يكن يقفز معهم من كومة من الجليد الى كومة اخرى . كما انه لم يكن يزعج البالغين . بل لعله كان يظن هذه الالعوبة الاخيرة غير لائقة ، وكان ابواه يدعمان رأيه في هذا المجال ، فقد علماه احترام الكبار وأخبراه أن تسلق الاشجار وسباحة النهر والقفز فوق الجليد أشد خطرا من العزف على الكمان مثلا .. ولهذا السبب فقد اقترحا أن يعزف على هذه الآلة بشكل خاص . لقد كان يعزف عزفا جيدا فعلا . ولكن هذا كان أقل اثارة للدهشة مما كان يبديه بعض الزائرين. ذلك انه كان يمضي كل وقته في العزف.. وقد اصيبت ذقنه بندبة من جراء العزف على الكمان . ولكن جلده كان ناعما في الامكنة الاخرى من جسمه . كانت راحتا يده طريتين وموردتين كما هو الشأن في راحتي شخص مريض ، ولم تكن هناك قروح على ركبتيه. وعندما شب عن الطوق بدأ يلاحظ هذه الفروقات مع الصبية الآخرين الذين يمكنهم استخدام أيديهم والذين يعرفون كيف يفعلون ذلك . كان هذا الامر يحزنه ، ولكنه كان يبدد حزنه مع أصوات كمانه . وبعد فترة لم يعد يعي بؤسه . كان يعزف ويعزف ولم يكن يلاحظ الآخرين . وعندما كان عليه اختيار العمل الذي سيحترفه طوال حياته ، كان أبواه يعلمان منذ وقت طويل ما كان يريد أن يعمله وأراد له أن يحقق ما أراد . سيذهب الى المعهد الموسيقي ، فلديه مستقبل كعازف كمان . ولكن كان عليه أن يتمرن على العزف من أجل أن يقبل في المعهد ، ولم يكن ذلك بالامر المثير للقلق .. هكذا قال والداه ووافقهما الفتى على ذلك . ومع هذا فقد كان قلقا ازاء المسألة . وعندما آن الأوان أصيب بمرض من جراء فرط التوتر والعصبية . لم يأكل ولم يشرب وأخذ يتردد على المراحيض بكثرة. وفي القطار شعر بالبؤس. وحين قابل الخبير كان مضطربا الى حد انه احتاج الى بعض الوقت حتى يسترد صحته . عزف بادىء الامر عزفا مشوشا . ثم لم يلبث أن عاوده الهدوء والشجاعة . وأخيرا عزف بمهارة وجدية كأنما كان يعزف في البيت . استمع الخبير اليه وحدق فيه ، ثم نظر اليه عن كثب فادرك كل شيء ، أدرك أكثر بكثير مما ظن العازف . وعندما وضع الفتى كمانه جانبا ، أخبره الخبير الموسيقي أنه قد أحسن العزف . قال له : « لقد درست وتدربت كثيرا على ما يبدو . ان اسلوبك يوضح مدى العناء الذي بذلته في الدربة والمران ... ولكنه لا يفصح عن موهبة حقيقية . استمر في العزف » .

ثم أضاف : « ولكن اسمح لي بتوجيه النصح اليك ، لا تذهب الى المعهد الموسيقي ! »

ولم يستطع الفتى أن يتذكر ما قاله الخبير بالاضافة الى ذلك . كما انه لا

يتذكر كيف غادر المكان وكيف وجد سبيله الى المحطة . وصل الى البيت وهو يشعر بالذهول . قالت أمه : « ما خطبك؟. » كان شاحبا جدا .. وسرعان ما القى بنفسه على الكرسي من شدة الاعياء . « ماذا حدث ؟... » شعر بالغثيان . لم يجب عن سؤال أمه عما اذا كان يجلس في عربة خاصة في القطار . وعندما سالته عما قاله الخبير ، اخذ يتقيا . قالت : « أنت مريض من الافضل أن تذهب الى السرير ».هيات له كيسا من الماء الساخن وزودته ببطانية اضافية ووضعت ميزان الحرارة في فمه فوجدت أن حرارته طبيعية . ولم يتحسن في اليوم التالي . بل ان حالته تدهورت . لم يكن قادرا على الاكل أو المشي . وقد بدا وكان ساقيه مصابتان بالشلل . « ظننت انه يشكو من ساقيه » .. هذا ما قاله احد الجيران عندما رآه عائدا الى البيت . « لقد كان يمشي كالكسيح » . استدعي الطبيب .

سال الطبيب : « ما خطبك ؟. » أخبره الفتى أنه يشعر بالمرض . « منذ متى ؟. » « منذ البارحة فقط » . ما الذي حدث البارحة ؟. هل أكلت شيئا لم يكن مناسبا؟ » « كلا لم يحدث شيء خاص . » ، قال الطبيب : « اذن انزع منامتك وسنلقي نظرة . » ولكن الفحص لم يكشف عن شيء . كتب الطبيب وصفة وأخبر الام انه سيعود في اليوم التالي .. ذلك ان هاتين الساقين أصابتاه بالحيرة. سال الام: «ألم يحدث له شيء غير عادي اطلاقا.؟». قالت الام : « كلا ، كان عليه أن يعزف في المعهد الموسيقي . ربما أصيب ببردفي القطار . » سال الطبيب : « هل احرز أي نجاح . ؟ » قالت الام : « كلا . الواقع أنه كان مريضا قبل أن يذهب . لقد ذهب الى المرحاض ست مرات على الاقل . » قال الطبيب : « أرسلي لي بعض البراز والبول » .

كان البراز طبيعيا وكذلك البول . لم يستطع الطبيب اكتشاف علة ما .. ولكن الساقين ظلتا ضعيفتين واستمر الفتى يشعر بالمرض . وبعد أسبوع استدعى الطبيب اختصاصيا في الامراض العصبية وأخبره أن لديه حالة أصابته بالحيرة : هناك صبي أصيب بالاسهال في الصباح.. وعاد بواسطة القطار وهو بالكاد يفلح في السير على قدميه . وقد أصيبت بالشلل منذ ذلك التاريخ ، كانت ردود فعله طبيعية .. ودرجة حرارته طبيعية . كما ان درجة التسفل Sedimentation كانت طبيعية أيضا . هلا قام طبيب الاعصاب بفحصه .؟.. جاء طبيب الاعصاب واستمع الى القصة . فحص المريض بعناية ولم يعثر على علة ما . سال ثانية : « متى بدأ ذلك لاول مرة .؟.. » « بتاريخ الخامس عشر » .. أجاب المريض . ثم اضاف « كان ذلك خلال الصباح » . تذكر بعد ان تحدثت والدته عن ذلك عدة مرات أنه أصيب بالاسهال في الصباح . « أين ذهبت . ؟ » سال طبيب الاعصاب. أجاب المريض : « كان علي ان اعزف أمام خبير في المعهد الموسيقي . ولكنني لم احسن العزف وشعرت بالمرض » . كان ذلك هو ماقالته امه وهو يوافقها على ذلك . ولم يعد المريض قادرا على أن يقف على قدميه . ولم يستطع طبيب الاعصاب أن يفعل شيئا مادام الفتى في البيت . ولما بدت الاعراض خطيرة ، فقد طلب ان تتم المعالجة في المستشفى .

وفي المستشفى أصبح من الجلي ان المريض لم يكن يشكو من مرض فيزيولوجي. تحسنت ساقاه بعض الشيء ولكنه لم يكن يستطيع أن يمشي عليهما ، ومع ذلك فقد اخبرت الممرضة بان الام تعامله وكانه طفل رضيع وان الفتى كان يتقبل هذا النوع من المعاملة ، واستنادا الى هذه العوامل بدا طبيب الاعصاب يشك بوجود سبب آخر ، وطلب مجيء طبيب نفساني . أخبر بنتائج فحوصاته وبنتائج المخبر وقال انه يرى انه في ذلك اليوم ، بتاريخ الخامس عشر ، لابد ان المريض قد صادف خيبة أمله في حياته كلها .

وسرعان ماتصرف الطبيب النفساني مع المريض بطريقة فصلته مباشرة عن كل الاطباء الآخرين ، أبدى المريض شيئا من الدهشة ولكنه سرعان ما اعتاد الامر واجاب عن الاسئلة بنباهة . وحين ساله الطبيب النفساني : « ماذا حدث عند المخيم ؟ » اجاب المريض : « لاشيء » ثم اصبح تعبيره متوترا . « لقد أخبروني أنك لم تقبل في المعهد الموسيقي » . لم يستطع المريض أن ينكر الامر ولكنه أضاف انه كان مريضا آنذاك . « كيف شعرت عندما غادرته .؟.» اجاب المريض : « في غاية السوء كان البيوت انهارت فوقي . وكان الناس بالغي الغرابة . كان كل شيء غريبا ومرعبا . لاأدري كيف نجحت في أن أستقل القطار.» « وكيف وصلت الى البيت .؟. » « لا أدري » قال المريض .. « لست أذكر. كل شيء كان غريبا » .

أضاف الطبيب النفساني : « ولكن ألم تكن تشعر بخيبة أمل شديدة عندما سمعت بانك لم تقبل في المعهد الموسيقي.؟.» « أعتقد أنني شعرت بذلك » قال المريض .«ولكنني كنت مريضا . ان بوسعي ان أجرب مرة أخرى . » [هذا ماقالته امه] .

سال الطبيب : « ومتى ستعاود الكرة .؟. »

لم يحر المريض جوابا . طالما انه كان مريضا فلن يحتاج الى التفكير في الامر . وعندما ساله الطبيب النفساني عما اذا لم يكن يشتاق الى الكمان ، كان المريض مندهشا لانه لم يكن مهتما بكمانه اطلاقا. لقد كان يفضل الا يفكر بكمانه . كان التفكير يصيبه بالغثيان .

قصة ليست غير عادية

لكي احول دون حدوث أي سوء فهم ، ساحاول أن اعترض كلامي لاؤكد الحقيقة القائلة ان هذه ليست قصة غير عادية اطلاقا . لكل طبيب نفساني عدة حالات تتعلق بمرضاه وتتميز بتواريخها التي لاتختلف عن الحالة المروية هنا بشكل عام . وأكثر من ذلك قد لايكون من غير المناسب أن أشير الى أن الطبيب واختصاصي الاعصاب قد قاما باداء عملهما على أتم وجه . القارىء يعرف القصة الثاوية خلف الاحاديث . ولكن الطبيب لم يكن كذلك . كان عليه أن يتحسس طريقه في الظلام . بل لقد ضلل عن عمد .. أو هكذا كان يبدو . والحق ان معظم المرضى كانوا يعملون معهم قصصا غامضة . اذا كانت قصصهم شفافة فهذا « حسن » .. ربما كانوا لايحتاجون الى مراجعة طبيب نفساني . ان قصتهم « المناسبة » لتثبت انهم ينتمون الى المجموعة التي ينتمي اليها الطبيب

النغمانـي ، أي انهـم ينتمـون الـى « الجميع . » وان حقيقة كونهم مرضى تجعلهم يقفون وحيدين . فهم يشعرون بالاقتراب حتى تجاه أنفسهم وتجاه ذلك الجزء من ذاتهم الباطنية الذي ينتمي الى الاخرين : ذاتهم اليومية. انهم يعيشون في حالة خداع مستمر للنفس .

اما بالنسبة للمريض الذي كنا نناقش مشكلاته ، فان خداع النفس هذا واضح الى حد ان انسانا عاديـا يستطيـع أن يكشف عنه للتو . وقد يقول : « اسمع. ليس ثمة ما تشكو منه جسديـا . اذن أن المسالة نفسية » .

لا احد يستطيع ان ينجو من منطق هذه النتيجة .. ليس حتى المريض . انه حتى في حال شعوره بالمرض جسديا، وحتى لو كان لايستطيع النهوض علـى ساقيه بسبب عضلاته المشلولـة ، فان عليـه ان يؤمـن بنتائـج فحص مخلص ومتقن . ولما كان لايستطيع أن يشكك في التقسيمات المقبولة عمومـا والخاصـة بالوجود الانساني ، فانه يستطيع فقط أن يجد مكانا لمرضـه في « النفس » .. حتى لـو كان بالكـاد يستطيـع ادراك ماتتضمنه النفس . والسبب الذي يدعو المريض الى الاصرار بشكـل سري علـى الاعتقاد بأن جسده هو المريض ، يعـود الى أن مفهوم الجسد الانسانـي الـذي يوجد تحت تصرف الطبيب (والانسان العادي المطلع ايضا)ليس بالمفهوم المقبول

في الحياة اليومية .«هذا هو العصاب . لقد افسدك والداك وانت تحتمل الآن. انسك شخص صعب المراس . اقنعـوك بالعزف على الكمان وها انت تضع كـل مالديك من عزيمة في الموضوع . كان الامر سيكون افضل بكثير لو انك عبثت مـع اصدقائك لفترة أطـول . هـل لديـك أصدقـاء .؟.. كـلا .؟. هـــل لديـك صديقة .؟ كلا .؟. انك متزوج من كمانك. ولكن ليس لديك موهبة . هذا ماقالـه الخبير . عندما أخبرك بقوله انك لست جيدا جدا ، كان ذلك اول شيء عاقـل تسمعه منذ سنوات. لقد عدت الى البيت دون كمان .. ولكن دون اوهام ايضـا . والان انت في السرير مع مركب نقص .».

كل كلمة مما تقدم صحيحة . ولكـن المريض يجيب :«كلا. هذا ليس بصحيح. هذا الامر مختلف . » وبعد ذلك يخلـد الى الصمت . وكذلك الشان في الشخص الاخر . ذلك انه أطلق رصاصته الاخيرة. قد يفكر قائلا : « ان الامر لمستحيل . » وقد يقول : « كيف يمكنك أن تخفق في رؤية الموضوع .؟. » . بيد ان المريض عاجز عجزا كاملا عن رؤيـة الموضوع . يقول الرجل : «سازورك ثانية .»لايقول المريض شيئا . وعندما تجيء امه لتساله عما اذا تمتع بالحديث يقول : « لا احب ذلك الرجل. لااريد أن اراه مرة اخرى.» تسال الام : « ولكن ماذا قال لك .؟. » « قال انني اتظاهـر .. » وتشعـر الام بالدهشة ازاء هذا القصور في الفهم .

مـــواقف

حقـائق علميـة وهموم حضـاريـة

سميح عـيسى

يقف انسان هذا العصر امام مجموعة من الحقائق العلمية التي تبعث من عوالمها مجموعة من الهموم الحضارية المتنوعة الابعاد والالوان . فان سرعة نمو المعرفة العلمية التي تميز العقود الاخيرة من هذا القرن وانطلاق القاعدة المادية لحياة الانسان هما من تلك الحقائق والهموم حيث يؤلفان بلا ريب تحولات نوعية ثورية كفيلة بان تحدث في المستقبل تغييرا في طابع الحضارة، وبأن تفتح مجالا رحبا امام اولئك الذين يجهدون انفسهم في السعي لخلق مجتمع جديد في ظل الثورة العلمية والتقنية المعاصرة ... والمستقبلية .

« ولئن اقتصر تأثير الثورة العلمية والتقنية في بادىء الامر على البلدان الصناعية الاكثر تقدما فانها تتجه بشكل حتمي نظرا لماهيتها ولمستوى القوى المنتجة ـ أي الطابع العالمي الذي يتسم به العلم ـ الى ان تصبح منذ خطواتها الاولى سيرورة عالمية .. دون ان تتمكن في نهاية الامر من العمل الا على الصعيد المذكور . وهي لن تتاخر ، بوساطات مختلفة عن اختراق القارات والتسلل الى سائر انحائها لتمارس في نهاية المطاف تاثيرا حاسما على وضع العالم الثالث وطرائق نموه وتقدمه.

لقد حفرت الثورة العلمية والتقنية هوة مخيفة ما فتئت تتسع باستمرار بين الحركة الاقتصادية في البلدان المتقدمة والدول النامية حتى بلغ المعدل الوسطي لتفاوت مستوى الحضارة بحسب المعطيات

الاقتصادية نسبة عشرة الى واحد وقد بلغ في بعض الحالات (الولايات المتحدة الامريكية - اندونيسيا) نسبة خمسين الى واحد ، وتشير احصاءات اليونسكو لعام ١٩٦٣ في هذا المجال الى ان متوسط الدخل القومي بالنسبة للفرد في سبعة بلدان صناعية هو ألف دولار ، بينما يبلغ في اربعة وعشرين بلدا ناميا مئة دولار فقط ، وهذا امر ينطوي على تنافر شديد في آفاق الحياة .. »(١) .

واليوم وفي الوقت الذي تنطلق فيه الثورة العلمية والتقنية ، نرى ان التفاوت في نمو الحضارة لا يزال يشتد ويتفاقم ، ولكن ما من شك في ان الوسائل التقنية ووسائط المواصلات قد جعلت العالم صغيرا جدا يمكن اختراقه بيسر وسهولة ، ولذا فان التخلف المفجع الذي يتخبط فيه قسم كبير من الناس يشكل في هذه الحالات خطرا يتهدد وجود الجميع اذا لم تدرس مظاهر التخلف وآثاره ومشكلاته ومن ثم توضع الحلول والبرامج الكفيلة بالارتقاء الى النمو السريع والتقدم . لقد اكتفت التطورات العلمية والتقنية الحديثة بملامسة العالم ومسه مسا خفيفا حتى الآن . الا انها احدثت مع ذلك خللا في توازنه الطبيعي الذي ظل آلاف السنين قائما على المجاعات والاوبئة والكوارث الطبيعية .

وها هي الثورة العلمية والتقنية تقوم بغارة خارجية على هذا العالم المتباين مثيرة فيه جميع تناقضات الحياة وعلى جميع الاصعدة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، فكان صدى ذلك ما نشاهده مثلا في دول العالم الثالث (ومنها مجتمعنا العربي) من انفجار سكاني يؤدي الى زيادة سكان هذه الدول بمعدل الربع كل عشر سنوات ويمتص تقدمها الاقتصادي وها نحن نرى في عدد من الدول النامية - بالرجوع الى البحوث والدراسات - ان الدخل القومي بالنسبة للفرد ليس فقط لا يزداد ولكنه ينزع بالاحرى الى التناقص .. كما انه رغم روعة واتساع نمو وانتشار الثقافة والتعليم في العالم الا اننا نجد في الدول النامية بسبب الانفجار السكاني والحضاري وعدم استثمار الموارد الطبيعية والقوى البشرية بالشكل المطلوب وبسبب نوعية البرامج والمناهج والطرق في حقل التربية والتعليم ومحو الامية ، ان عدد الاميين في هذه الدول يزداد بدلا من ان ينقص وبالتالي فان مشروعات التنمية لا تحقق من اهدافها البعيدة والقريبة الا النذر القليل والقليل جدا .

ولا مراء في ان هذه المفارقات المثيرة التي تتجلى في بلدان العالم الثالث سواء في المجال الاقتصادي او الاجتماعي او الثقافي بل الحضاري لتشير بوضوح الى اهمية تجنيد جميع الطاقات والامكانات المادية والطبيعية والبشرية لحل المشكلات القائمة من جهة وللارتقاء الى المستوى الحضاري من جهة اخرى .

ومما لاريب فيه ان مشكلة الامية ومنعكساتها وطرق مكافحتها واساليب العمل التقليدية المعمول بها في حقل عمليات محو الامية ، تعتبر من ضمن المشكلات الكبيرة والاساسية التي تقف عقبة كبيرة في طريق النمو الحضاري بالنسبة

لدول العالم الثالث عامة ولمجتمعنا العربي على وجه الخصوص .

هنا .. ربما يسأل سائل ويقول : ـ

ترى .. ما الهدف من الحديث عن الثورة العلمية والتقنية .. وعن الهوة بين الدول المتقدمة والدول النامية .. وعن المفارقات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ؟! وهل تعتبر حقا مشكلة الامية مشكلة خطيرة في طريق النمو الحضاري ؟! لعل من المفيد الآن فسح المجال للارقام كي تتحدث وتعطي الجواب تلو الجواب على مجموعة التساؤلات السالفة الذكر ، وللوقوف على مجموعة من الحقائق العلمية ومن الهموم الحضارية التي تعتبر في غاية الاهمية بالنسبة العاملين على طريق خلق مجتمع جديد ، من مخططين وباحثين ومنفذين بل ومواطنين في مختلف مواقع العمل والحياة .

١ ـ حجم الامية والتعليم في العالم(٢) : ـ

ـ تشير احصاءات اليونسكو الرسمية الى ان عدد سكان العالم الراشدين (ممن هم فوق سن الخامسة عشر من العمر) بلغ عام ١٩٦٠ (١٨٦٩) مليونا بينهم ٧٢٥ مليون أمي و ١١٣٤ مليونا غير أمي ـ متعلم ـ أي ان نسبة الاميين الى مجموع سكان العالم الراشدين هي ٣٩،٤٪ .

ـ وفي عام ١٩٧٠ تقدر تلك الاحصاءات ان عدد سكان العالم الراشدين بلغ ٢٢٨٧ مليونا منهم ٧٨٣ مليون أمي و ١٥٠٤ ملايين غير اميين ، اما نسبة الامية فقد هبطت الى ٣٤،٢٪ .

ـ وتشير الاحصاءات التنبؤية لليونسكو (ايضا) الى ان عدد سكان العالم الراشدين عام ١٩٨٠ سوف يبلغ ٢٨٢٣ مليونا وان عدد الاميين بينهم سوف يرتفع ليبلغ حوالي ٨٢٠ مليون أمي .. أي بزيادة قدرها ٣٧ مليون أمي رغم ان نسبة الاميين الى مجموع السكان الراشدين سوف تهبط ايضا فتبلغ ٢٩٪ كذلك تشير تلك التنبؤات الى ان عدد الاميين في العالم سنة ٢٠٠٠ لن يقل عن ٦٥٠ مليونا وان نسبتهم الى مجموع سكان العالم الراشدين سوف تهبط الى ١٥٪ .

ـ اما من حيث توزع الاميين في بلدان العالم فتشير الاحصاءات نفسها الى ان نسبة الاميين عام ١٩٦٠ قد بلغت اوجها لدى الدول الافريقية ٨١٪ والاقطار العربية ٨١،١٪ بينما لم تتجاوز في مثل امريكا الشمالية ٢،٤٪ وفي مثل اوربا والاتحاد السوفيتي ٥،٢٪ ... اما في عام ١٩٧٠ فقد هبطت نسبة الامية لدى الدول الافريقية الى ٧٣،٧٪ وفي الاقطار العربية الى ٧٣٪ وفي امريكا الشمالية الى ١،٥٪ وفي اوربا والاتحاد السوفيتي الى ٣،٦٪ .

ولكن ... ماذا تعني جميع هذه الاحصاءات ؟!

من دراسة البيانات السابقة وتحليلها يمكن تثبيت الحقائق التالية :

أ ـ ان حجم الامية في العالم عامة وفي الدول النامية ومنها (الافريقية والعربية) على وجه الخصوص يعتبر كبيرا وخطيرا وله منعكسات ذات تأثير كبير على مختلف مجالات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية .. الخ ، الحالة

التي ساهمت وما تزال تساهم في التفاوت المخيف في نمو ومستوى الحضارة بين الدول المتقدمة والدول النامية .. بالاضافة الى اتساع وتعميق الهوة بينهما على جميع الاصعدة .

ب ـ رغم ان نسبة الاميين الى مجموع السكان الراشدين في العالم آخذة في الهبوط من ٢ر٣٩٪ عام ١٩٦٠ الى ٢ر٣٤٪ عام ١٩٧٠ ثم الى ٢٩٪ عام ١٩٨٠ والى ١٥٪ عام ٢٠٠٠ ... غير ان اعداد الاميين في العالم آخذة بالارتفاع من ٧٣٥ مليون عام ١٩٦٠ الى ٧٨٣ مليون عام ١٩٧٠ الى ٨٢٠ عام ١٩٨٠ وهذا يعني :

▣ ان الامية لن تشهد مصرعها في نهاية القرن العشرين وستبقى عبئا ثقيلا ، وهما كبيرا من هموم الحضارة المستقبلية ، وستساهم مساهمة كبيرة في ازدياد الخلل في التوازن الاجتماعي والاقتصادي والثقافي بين دول العالم المتقدمة منها والنامية .

▣ اما من حيث سبب الخلاف بين هبوط النسبة ـ نسبة الامية ـ وازدياد الارقام المطلقة فيرجع الى عوامل متنوعة من اهمها :

١ ـ التزايد الكبير في اعداد السكان في العالم ، ذلك التزايد الذي يفوق الامكانات التعليمية المتاحة سواء للاطفال او للراشدين.

فمعدل التزايد السنوي لسكان العالم يبلغ ٢٪ تقريبا وهذا المعدل يرتفع بوجه خاص في الدول السائرة في طريق النمو حيث يبلغ ٣٪ سنويا او يزيد وهذا يعني ان التوسع التربوي في التعليم الابتدائي ينبغي ان يزداد سنويا زيادة كبرى ، وان تشريعات التعليم الالزامي الهادفة لاستيعاب جميع الاطفال الذين هم في سن التعليم الالزامي يجب ان تنفذ بشكل جاد وفعال بهدف امتصاص سيل الامية الجديد الذي يتجلى في اعداد الاطفال الكبيرة الذين هم خارج المدارس .

كما ان القضاء على الامية بالنسبة للراشدين خلال فترة زمنية محددة يجب ان ينفذ لانه اضافة لما سبق فمن الحقائق المعروفة والثابتة ان الدول التي تنخفض فيها نسبة التعليم تكون نسبة التزايد السكاني فيها كبيرة .

٢ ـ تسرب الطلاب « تركهم للدراسة قبل نهايتها » بنسب كبيرة في التعليم الابتدائي .

٣ ـ عودة الكثير من الاطفال الى الامية من جديد بعد تركهم الدراسة الابتدائية (قبل نهايتها او بعد نهايتها) لا سيما اذا عادوا الى بيئة امية جاهلة ... وكذلك ارتداد الاعداد الكبيره من الراشدين المتحررين من الامية الى الامية من جديد بسبب عدم متابعتهم وتحسين مجموعة المهارات والمعارف المكتسبة لديهم في المرحلة الاولى من مراحل التحرر من الامية .

٤ ـ مراوحة الخطط والبرامج والاساليب لمحو الامية في معظم الدول النامية في المواقع التقليدية وعدم مواكبتها لجوهر التعليم العصري واهدافه ومرتكزاته .. وللمفهوم المتطور الحضاري لمحو الامية وتعليم الكبار بحيث يتكامل التخطيط والتنفيذ لمحو الامية مع بقية الانشطة والخطط الاقتصادية والاجتماعية والتربوية ...

اذ يلاحظ عدم الجدية في معالجة مشكلة الامية والنظر اليها نظرة هامشية .. بل نظرة تعليمية تقليدية منعزلة تماما عن وجوهها الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والقومية وترك امر معالجتها للزمن وللروتين من جهة .. ولبعض القطاعات الرسمية من جهة اخرى رغم كونها مشكلة متكاملة ينبغي مواجهتها مواجهة شاملة وعلى اساس عريض من المساهمة الشعبية والرسمية وفق قواعد واسس متطورة وموضوعية تمشى مع متطلبات وطموحات هذا العصر الذي تنطلق فيه الثورة العلمية والتقنية لتاخذ كامل ابعادها على جميع الاصعدة .

جـ ــ ان معدل الزيادة في عدد المتعلمين في العالم يرتفع باستمرار كما يزيد بكثير على معدل الزيادة في عدد الاميين الكبار ، فمن ١١٣٤ مليونا من المتعلمين عام ١٩٦٠ الى ١٥.٤ ملايين متعلم عام ١٩٧٠ ثم الى ٢٠.٣ ملايين متعلم عام ١٩٨٠ وهذه الزيادة الملحوظة تدل على ما تبذله الدول في جميع انحاء العالم من جهود للتوسع في التعليم واساليبه وطرائقه التقنية والعصرية بشكل عام وفي التعليم الابتدائي ومحو الامية وتعليم الكبار بشكل خاص .

د ــ اما بالنسبة للتفاوت الكبير في معدلات الامية بين الدول المتقدمة والدول النامية فان دل هذا على شيء فانما يدل على ان الدول المتقدمة قد تجاوزت مشكلة الامية تقريبا بل تجاوزت المفهوم التقليدي للتعليم باساليبه وطرائقه وبلغت فورانا في نظام التعليم وفي امتلاك واستثمار الاساليب والوسائل التقنية الحديثة عمليا في مختلف مراحل التعليم فمنذ العقدين او العقود الثلاثة الاخيرة من هذا القرن يتجه منحى التعليم الاختصاصي منه او العام الى الارتفاع في الدول المتقدمة ذلك ان المدرسة الثانوية التي ظلت ترتدي الى عهد قريب طابعا حصريا يقتصر على النخبة فحسب قد تحولت بوضوح الى مؤسسة ثقافية عامة . فنرى في بعض البلدان (كالولايات المتحدة واليابان والسويد وفنلندا) ان نسبة كبيرة من الفتيان تتراوح بين ٦٠ ــ ٩٠٪ من كل فئة من الاعمار تتلقى تعليما ثانويا ويتوقع ان يتم في السبعينات تعميم التعليم الثانوي في كل من الاتحاد السوفييتي وبريطانيا، وفي الثمانينات في فرنسا ، ويتصور الاتحاد السوفييتي ان يتمكن في الثمانينات ايضا من قبول ٣٥٪ من الفتيان المنتمين لمختلف الاعمار في مؤسسات التعليم العالي ، اما في الولايات المتحدة فسيضاعف في السبعينات عدد الطلاب الى ما يزيد عن ٤٠٪ بالنسبة لكل فئة من الاعمار .

هذا ويمكن القول ايضا ان الجدار العالي الذي كان يفصل التعليم عن الحياة ويكرس اهداف التعليم التقليدي والذي لا يزال قائما في معظم الدول النامية قد انهار الى الابد في الدول المتقدمة ايمانا بروح العصر ومتطلبات الحضارة من جهة وباهمية تكيف تلميذ اليوم طيلة حياته مع تبدلات العلوم والمعارف والعمل والبيئة ومن هنا حلت التربية المستمرة ووجد التعليم المستمر مدى الحياة وتنوعت مفاهيم المدارس والمعاهد كالجامعات الشعبية والاكاديميات الجماهيرية .. والاشكال المختلفة للتعليم خارج المدارس التقليدية الرسمية .. وايضا برزت تدريجيا سلسلة كاملة من التجهيزات والمعدات التقنية المتعلقة بشؤون التعليم ((آلات التعليم)) القادرة على ارتجاع

المعلومات الملقمة بالاضافة الى المختبرات اللغوية الالكترونية والادوات الاتوماتيكية والقاعات الاختصاصية الى جانب وسائل الاتصالات الحديثة (راديو ـ تلفزيون في دائرة مغلقة) ـ راديو وشفافات تعليمية، اشرطة تسجيل عادية وتلفزيونية .. الخ .

٢ ـ سوء التغذية والشروط الصحية :

تشير الاحصاءات الرسمية ان حوالي ٢٧٠.. مليون نسمة من سكان العالم يتناولون اقل من الحد الادنى من الغذاء الضروري (٢٥٠.. وحدة حرارية يوميا) وتاخذ الدول النامية نصيبها الكبير من هذه الاحصاءات .. ومما لا شك فيه ان تاثير سوء التغذية على القدرات العقلية للانسان يعتبر ثابتا بالاضافة الى تاثيره على القدرات الجسمية ، الحالة الخطيرة التي تعزل قسما كبيرا من البشر عن الاسهام مساهمة فعالة في نمو المجتمع وتطوره وتقدمه .. ومما لا شك فيه ايضا ان انخفاض نسبة التعليم وانتشار الامية فيالدول النامية بالاضافة الىعدم استثمار الموارد الطبيعية والقوى البشرية بشكل معقول يساهم كل ذلك في الوصول الى اليومي الضروري للفرد وللمجتمع .

ومن يمعن النظر في توزيع نسب الامية ونسب الوفيات في دول العالم يستطيع الوصول الى الحقيقة القائلة : ـ ان الدول النامية بل المناطق التي تنتشر فيها الامية هيالمناطق التيتتمركز فيها الامراض السارية والمتنوعة وترتفع نسبة الوفيات فيها والعكس صحيح . وتشير ايضا الاحصاءات الدولية في هذا المجال الى ان حوالي ١٥٠. مليون من سكان الدول النامية مصابون بالملاريا و ٢٠.. مليون نسمة مصابون بالبلهارسيا ...

٣ـ هيكليةاقتصاديةواجتماعية غير متقدمة :

ان الهدف من كل مشاريع التنمية في العالم وبخاصة في الدول النامية هو تطوير الفرد والمجتمع وزيادة الانتاج كما ونوعا والارتقاء الى المستوى الحضاري ... ولا يمكن باي حال من الاحوال تحقيق هذه الاهداف الطموحة على النحو الاكمل الا باستيعاب روح المعاصرة وجوهر الحضارة والعمل على رفع سوية القوى البشرية (الفاعلة والعاملة في مشروعات التنمية) تعليميا ومهنيا وصحيا ومعيشيا واجتماعيا الى المستوى اللائق .. ومن هنا ايضا تبرز اهمية القضاء على الامية الابجدية والحضارية .

فتجارب الدول دلت بصورة قاطعة .. ان التعليم البسيط الذي حصل عليه العامل في سنة واحدة الى جانب التدريب زاد من انتاجية عمله بنسبة ٣٠٪ في حين لم ترتفع انتاجية ومهارة العامل الامي الذي اكتفى بالتدريب دون التعليم الا بحوالي ١٦٪ .

لذا فان اقتصاد الدول المتقدمة هو سريع النمو ٨ ـ ١٠٪ سنويا بينما معدل النمو الاقتصادي في الدول النامية يتراوح بين ١ ـ ٢ ٪ .. واثبتت الدراسات أيضا ان الفرد الذي يعيش في دولة متقدمة يصل اليه قدر من المعلومات يزيد مائة مرة عن الشخص الذي يعيش في دولة نامية تنتشر فيها الامية على نطاق واسع .

من هنا لايفاجأ الباحث في هذا المجال عندما يقف وجها لوجه امام مجموعة من الحقائق العلمية وهي :

■ تنتج الدول المتقدمة ٤٠٪ من المواد الزراعية في العالم علما ان عدد العاملين بالزراعة فيها يتراوح بين ١٢ ـ ١٥ ٪ من القوى العاملة وعلى سبيل المثال (في امريكا الشمالية ٦٪) بينما تعتبر انتاجية الارض في الدول النامية (رغم ضخامة عدد العاملين بالزراعة) ضئيلة جدا والسبب في ذلك يعود الى عدم استخدام هذه الدول للتقنيات الحديثة استخداما صحيحا وموضوعيا وعلميا ((آلات ملائمة ـ بذور مؤصلة ـ اسمدة ـ اساليب التخزين والتوزيع الحديثة)) بالاضافة الى عدم توفر الايدي العاملة المتخصصة المتعلمة وذات الكفاءة العالية القادرة على اتباع الاساليب الحديثة في التخطيط والتنفيذ والمتابعة في مجال الزراعة واستثمار الوقت استثمارا صحيحا ... اذ يلاحظ ان الفلاح أو المزارع في معظم الدول النامية لا يعمل اكثر من ٨ ـ ٩ اسابيع في السنة في خدمة محاصيله المتنوعة المتسعة وبالتالي فان انتاجه يكون ضيلا ودخله ايضا .

■ ان اكثر صناعات الدول النامية هي من فئة الصناعات الخفيفة (الغزل والنسيج ـ الصناعات التحويلية ـ الصناعات الغذائية .. الخ) بسبب انخفاض مستوى التعليم التقني المطلوب بكثافة لتسيير الصناعات الثقيلة من جهة ... ولعدم توفر رؤوس الاموال الكبيرة (أو توظيفها واستثمارها بشكل جاد وفعال) والقوى البشرية المتعلمة من جهة أخرى ..

■ ان اقتصاد معظم الدول النامية مبني على انتاج مواد استهلاكية ويتجه بشكل واضح الى الاكتفاء الذاتي .. فهي تصدر للدول المتقدمة المواد الخام وبأثمان منخفضة جدا ومن ثم تستورد منها المواد المصنعة المتنوعة بأثمان عالية .. وعالية جدا .

■ ومن الواضح جدا وجود الكثير من العادات والتقاليد القديمة المعوقة لحركة النمو والتطور في معظم الدول النامية ، والتي تقف عقبة كبيرة دون استثمار طاقات قواها البشرية وامكاناتها الكبيرة بشكل امثل .

٤ ـ البيئة الامية :

ان الاسرة هي اللبنة الاولى في بناء المجتمع .

ومن البديهي ان البيئة المنزلية تلعب دورا كبيرا في تربية الاطفال وفي تكوين العقول والاجسام والقيم والمثل والسلوك على صعيد الفرد والمجتمع .. وتدل الملاحظات اليومية على ان البيئة المنزلية غير المتعلمة يشيع فيها كثير من الخرافات والاعراف التي لا تلائم روح العصر وجوهر الحضارة ولا تتفق مع ما تحاول المدارس على اختلاف مستوياتها تأصيله في افكار التلاميذ ونفوسهم ..

كما انها لا تمتلك القدرات والوسائل لمواكبة التطور العلمي والتقني في مختلف المجالات وعلى جميع الاصعدة ..

ومن هنا يقع الاطفال في اضطراب فكري ونفسي بين ما يشاهدون ويسمعون في نطاق الاسرة وبين ما تحاول المدرسة اكسابهم من طرق للتفكير والعمل وتفسير الاشياء والظواهر ... فينعكس ـ من ثم ـ كل هذا وذاك على مستوى وامكانات الاسرة من جهة وعلى المجتمع وطموحاته من ناحية اخرى ...

لذا أصبح من بديهيات الامور ان الامية معوق كبير وكبير جدا في طريق خلق جيل قادر على تحقيق رسالة العلم والحياة .

... في ضوء ما تقدم وبالاستناد الى مجموعة الحقائق المباشرة وغير المباشرة المذكورة آنفا .. ترى هل باستطاعة الدول النامية عامة واقطارنا العربية على وجه الخصوص ان تسد الهوة القائمة بينها وبين الدول المتقدمة بالنظر الى الامية من خلال منظور بدائي وهو الجهل بالقراءة والكتابة والعمليات الحسابية الاربعة... وبالقضاء على هذا الوباء الخطير بايصال الاميين الى الحدود الدنيا من المهارات والمعلومات والمعارف في مواد القراءة والكتابة والحساب ؟! ومن ثم الاسهام في بناء الحضارة المعاصرة والمستقبلية في ظل الثورة العلمية والتقنية ؟! لا .. ولا يمكن باي حال من الاحوال السير على طريق صحيحة وسليمة الا من خلال النظرة الموضوعية العلمية التي تقول : ان مشكلة الامية وتعليم الكبار مشكلة متكاملة .. مشكلة موضوعية وتاريخية واجتماعية واقتصادية وسياسية وقومية وينبغي ان تواجه مواجهة شاملة وحاسمة في هذا التصور وعلى اساس عريض من المساهمة الشعبية في فترة زمنية محددة.

ولقد اقر المؤتمر العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عام ١٩٧٢ الحقيقة السابقة بل منهج المواجهة الشاملة الذي قدمه الجهاز العربي لمحو الامية وتعليم الكبار ايمانا بان هناك في الواقع اميتين كبرى وصغرى(٢) : ـ « امية حضارية تتمثل في بناء المجتمع التقليدي في سياق الحضارة التكنولوجية وهذه هي الامية الكبرى لانها الجوهر ..

وامية ابجدية تتمثل في جهل الافراد بمهارات القراءة والكتابة والحساب وهذه هي الامية الصغرى لانها المظهر » .. ولا بد اذن من مواجهة جوهر المشكلة ومظهرها دفعة واحدة فيواجه التخلف الاجتماعي الذي يتمثل في البيان التقليدي انتاجا وبالتجديد ، ويواجه الجهل بالقراءة والكتابة والحساب عند الاميين وتزويدهم بالمهارات التعليمية الاساسية مع تعميم الالزام في التعليم الابتدائي للاطفال تحقيقا لمبدأ قومية المعرفة .. هذا بالاضافة الى ضرورة اعادة النظر في البناء التعيمي التقليدي القائم في محاولة للتكامل بينه

وبين مناهج تعليم الكبار في صورها المتعددة في سياق التعليم المستمر مدى الحياة .. وتمشيا مع سرعة نمو المعرفة العلميـة والوسائل التقنية المعاصرة والمستقبلية ..

واخيرا يبقى الســؤال الكبيـر ... ترى .. متى تسقط الامية في الدول النامية عامة وفي الســاحة العربية على وجــه الخصوص .. وتحيا المعرفة والعلم في عقول وقلوب الجماهير .. كل الجماهير العربية ؟

ثم اليس لدينا الامكانات المتعددة في الساحة العربية للاسهام حقيقة في صناعـة الحضــارة وتحقيق المعاصرة ؟! والتاريخ يحكي ويحكي الاحاديث والحكايات الطويلة عما قدمه العرب الاوائل من مرتكزات ومقومات للحضارات عبر الماضي البعيد والقريب ؟!

★ ★ ★

المراجــع :

١ ـ كتاب الحضـارة على مفترق الطرق ـ تأليف رادوفان ريشته (من منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي بدمشق عام ١٩٧٦) .

٢ ـ مجلة مستقبل التربية (اليونسكو و ايلول ١٩٧٢) .

٣ ـ مجلة التربية القطرية ـ العدد ٢٢ عام ١٩٧٧ ـ حديث للسيد الدكتور محيي الدين صابر (المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم) .

لقـــاء

رجـاء طـايع

رأي في الواقعية
حوار مع مبارك ربيع

حصلة انتاجه ثلاث روايات : «الطيبون» ، « رفقة السلاح والقمر » ، « الريح الشتوية » في جزئين ، ومجموعتان قصصيتان ، في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٦٩ — ١٩٧٧ .

يسهم هذا الحوار السريع معه في اعطائنا فكرة عامة عن عالمه الروائي والقصصي ، وعن مجمل آرائه الخاصة في الاشكاليات الراهنة المطروحة امام الادب المغربي ، والادباء المغاربة .

ورغم هذا الاقتصار على المتحد البيئي المغربي ، بمظاهره البيئية والمحلية ، الا اننا نستطيع مع ذلك استشراف قدر من التشابه بين هذا الواقع الادبي في المغرب ، وبين ما يجري هنا على الساحة المشرقية .

في البداية تحدث « مبارك ربيع » عن الادب المغربي الشاب ، باعتباره ظاهرة تستحق الاهتمام ، وتشمل الشعر والمسرح والقصة القصيرة والرواية . الرواية كميا لا تزال الاسماء قليلة جدا ، بينما في القصة القصيرة هنالك امتياز كما وكيفا .

يطبع المسرح المغربي عموما بغلبة التقنية على النص ، ولكن مسرح الهواة يعتمد غالبا على نصوص تبلغ الجودة : عبد الكريم برشيد — محمد تيمود .

في الشعر يعتبر احمد المجاطي شاعرا ممتازا ، الشعر يكثر في الادب المغربي المعاصر ، لكن التفوق ليس بنفس الكثرة .

العنصر الحداثي الهام في الادب المغربي الابداعي هو البحث الجاد والملحاح لتجديد الشكل وجعله في نفس الوقت يتطابق مع رؤية تقدمية شابة لمشكلات الانسان المغربي .

بالنسبة لهؤلاء الشبان فان احتكاكهم القوي بالثقافة الغربية ، يضاف الى ذلك عامل الفجوة الثقافية التي طالت على المغرب بحكم الظروف الموضوعية الاستعمارية ، جعلت يقظة الشباب الذي يحمل مسؤولية الابداع يبدو بعيدا كل البعد عن رغبته في ان يقطع المراحل التي قطعها الادب المشرقي او بالغرب . فكان هؤلاء المبدعون يحاولون ان يطووا المراحل في هذا البحث الجاد عن شكل جديد ورؤية مطابقة للعصر ومستقبلية في الوقت نفسه ، ولكن لا يمكن ان نقول ان هذا البحث الجاد ينجح دائما سواء في الشعر او في الرواية ، لكن المؤمل والطبيعي ان تتبلور هذه البحوث في اكتشافات فنية تؤدي الى وضوح السبيل الابداعي لدى كل منهم . فيما يخص الادب الروائي فهناك تفاؤل حول مستقبل هذا الفن في المغرب .

بعد هذه اللمحة الموجزة ، طلبت منه ان يحدثني بشكل مباشر عن عوالمه الروائية وعما اذا كانت هنالك صلة ما، او امتداد من نوع معين بين هذه العوالم فاكد ان هناك اتصالا في الرؤية بين (الطيبون) و (الريح الشتوية) ، بل هناك ملاحظة، وهي ان الترتيب المنطقي كان يقضي بان تظهر هذه الاخيرة قبل (الطيبون) ، لكنه عانى من شعور بان رواية(الطيبون) هي التي يجب ان تظهر لانها تحلل وترصد ظواهر في المجتمع المغربي الراهن ، وتحمل طابع التوقع لبعض التغيرات الاجتماعية التي كانت توحي بها الوقائع. بينما (الريح الشتوية) تتناول فترة تاريخية طويلة الىحد ما منحياة المجتمع المغربي قبل هذه الفترة ، بحيث تبدو الطيبون ثمرة لها او سببه امتداد .

الطيبون تنطلق من بعض الاشكاليات التي تصادف الشباب المثقف والجامعي على الخصوص ، حيث يعاني من مشكلة التوافق مع مجتمعه ، كما يعاني من ثقل المسؤولية التي يشعر بها ، وحيرته امام الاختيارات التي تطرحها الظروف امامه . هناك شخصيات عدة تتحرك في عالم الرواية ، وكل منها له مشكلاته الخاصة الذاتية والنفسية ، في اقامة علاقة سليمة مع الاخرين ، واقامة رؤية واضحة للتغيرات والتحركات التي تحيط بهذه الشخصيات .

الريح الشتوية تؤرخ لمرحلة هامة هي مرحلة ما قبل الاستقلال ، وترصد احداثا بعينها كان لها اثر بالغ في تكوين المجتمع المغربي ، وفي احداث نتائج ظهرت في المجتمع المستقل بعد زوال الاستعمار .

فيالفترة التيفرقت بينهاتين الروايتين ظهرت رواية (رفقة السلاح) ،وهي متميزة من حيث المضمون والشكل ايضا ، ذلك ان الشكل في هذه الرواية كانت اصوله موجودة في الروايتين الاخرين وفي بعض القصص القصيرة ايضا .

رفقة السلاح تعالج حرب تشرين ، والكتابة عن الحرب الشرقية مشروع قام في ذهني وسيطر علي منذ هزيمة ١٩٦٧، بل انني في بداية حرب ٦٧ ، بدات الكتابة ، لكن الظروف التي مرت بها الحرب والسرعة التي تميزت بها،وخاصة عامل المشاركة المغربية الذي لم يتم جعلني اشعر وكان الاحداث مفتعلة ، وكانني اتصيد الصدق الفني ولا اجده . وتوقف هذا المشروع ، بل خيل الي انه اختفى نهائيا من خاطري ، لكن حرب تشرين احيته من جديد وبقوة ، وبطريقة عفوية باعتبار انمشاركة المغرب فيالحرب كانت حقيقية .

قد وجدتني بالفعل امام شخصيات ومواقف اعيش تفاصيلها مع اقرباء واصدقاء منهم من استشهد ، او من عطب ، ووجدتني اطلع على مراسلاتهم ، وعلى شتى حالاتهم النفسية . بالاجمال وجدتني امام موضوع يستحق الكتابة ويلهم الكتابة . من هنا جاءت هذه الرواية . ويبدو واضحا من كل ما سلف انني روائي واقعي لا تهمني التمييزات الاكاديمية بين الواقعيات مهما تكن ، فلكل روائي واقعيته الخاصة . من هنا اجدني دائما مضطرا للاندفاع في الكتابة الى ان اتلمس هذا الدافع في الواقع الخارجي او واقع تصوري القابل للتجسيد في عمل روائي ، واعتقد ان الرواية الواقعية لها من الامكانيات ما يجعلها اداة تحليل جيدة اجتماعيا ولفهم التغيرات التي يمكن ان تطرا في هذا المجال .

طبعا هناكفرق بينالرواية والتاريخية، وبين السردية المباشرة في واقعية ساذجة سطحية وواقعية فنية ، وبالاجمال فان الحديث عن رواية مالا يغني عن قراءتها ، بل بالعكس من ذلك اعتقد ان ما صنعته الآن من موضوع لبعض رواياتي مخل بها اشد الاخلال وربما تكون هذه اول مرة اقوم فيها بمثل هذا العمل .

وفي حديثه عن اسلوبه الروائي اكد على الاعتناء بتوظيف اللغة والايحاء ، بحيث تتوافق اللغة مع الموضوع بشكل يجعل النص الواحد تتفاوت درجات توتره ، تشتد او تخف حسب الموقف وحسب نوعية الشخصية . احيانا تاتي اللغة شعرية ، واحيانا اخرى تاتي مباشرة خاطفة ، وربما جافة . الموضوع يتفاعل بكيفية عضويةمعاسلوبي اللغوي.

من جهة اخرى هناك غلبة الزمن الروائي على الزمن الموضوعي ، انا لا الغي الزمان في رواياتي لكن ترتيبه يختل، وهذا الاختلال لا يؤدي الى الغموض او تعتيم الرؤية ، لكنه يستطيع ان يجعل القارىء المتنبه مسؤولا عن عملية جمع الشتات في هذا الزمن ، وهي ليست عملية صعبة ، ولكنها ليست متوافرة في كل قارىء . انا اتصور ان قارئي لايحتاج الى ادراك الاحداث في تفاصيلها ، ولا ان يجد البناء الروائي خاليا من الثغرات ، بل على العكس من ذلك اعتقد ان هذه الثغرات او هذا التفتيت للزمان والحدث يؤدي به الى ممارسة نوع من التركيب تلقائيا . وهنا يجب ان اوفر له الادوات والوسائل التيتساعده علىهذا التركيب، ويكفي ان اسلط اضاءات على جوانب معينة في الشخصية او الحدث بالدرجة الفنية الكافية لكييشعر انهيملا الثغرات او الفراغات .

لا يهمني ان يحصل القارىء تفاصيل العمل الروائي ، يهمني ان يعيش في جوه ، وان يتكون له في النهاية انطباع كلي او حكم عام .

ومن المحلية المغربية ، ومدى تحققها في رواياته اكد في البداية ان الرواية المغربية هي جزء متكامل مع الرواية العربية ، هذا بالطبع لايمنع التمايز المحلي ، الذي يمكن ان ياتي مني عفوا . ولكن بالنسبة للدارس،يبدو له بوضوح اكثر انهذاالتميز هو تميز المجتمع المغربي ذاته ، بايقاع حياته الخاص ، بعاداته وتقاليده ، وبانماط الشخصيات التي يخلقها . على سبيل المثال هناك فهم او تعامل الشخصية المغربية معالبعد الديني، او مع الاغاني الشعبية ، فكثير من شخصياتي في القصة او الرواية تغنى باشعار حسب مستواها الفكري . او تسيرها او تعتقد انها تسير وفق حتمية ناشئة عن تفكير اسطوري او وعظية . هناك مثلا الشخصية التي تسيطر عليها فكرة مثل من الامثال الشعبية ، فيصبح قدرها ، او تشعر بانه قدرها . بالاجمال العلاقات الانسانية في المجتمع المغربي لها مقوماتها الخاصة التي تطبع وتميز مطامعالشخصية وطريقة تحركها بالاسلوب الذي تتموضع فيه ، لان الآمال والمطامح والاستجابات انما هي نتيجة عملية تثقيف اجتماعي شعرنا به ام لم نشعر .

وعن مدى تحقق معادلة الصدق الفكري – الفني في رواية « رفقة السلاح » التي تتحدث عن حرب تشرين ، وتجري احداثها على الساحة المشرقية اجابني ان الروائي ليس مؤرخا بالمعنى المضبوط، له مادة يقدمها الواقع ، لكن هذه المادة تمر بعدة عمليات وعبر مسارب ومنعرجات تمثل جملة تعقيدات العملية الابداعية .

ليس من الضروري ان تكون الوقائع قد حدثت بالفعل على النحو الذي يقدمها به الروائي ، فالصحفي هنا يكون اصدق. الصدق الذي يتطلبه العمل الروائي هو الصدق الفني،بمعنى القدرة على الاقناع بان الامور يمكن ان تكون جرت على النحو ذاته ، او قابلة لذلك ، فليس هو اذن الصدق الموضوعي الذي يتطلبه التسجيل بامانة . لكن هناك الخلفية الفكرية التي يجب ان تكون صادقة ، بمعنى محدد ، وان تكون متطابقة او منسجمة ومساوقة لوعي الشخصيات.فعملية الخلق تتطلب ان تتحرك الشخصيات بحرية وعفوية ، بانطلاق .

ان الواقع الموضوعي في رايي يقدم الشرارة للفكر القابل للتوقد والاشتعال في عملية الابداع . وبمجرد اتقاد الشعلة ينتقل الواقع الموضوعي ويرتقي الى واقع فني . اي من مستوى المادة الخام الى مستوى المادة المشكلة فنيا .

في الحديث عن العلاقة بين الادب والسياسة ، انكر « مبارك ربيع » وجود الكاتب المحايد .

وفي الرواية بالخصوص لا يمكن ان ياتي العمل بدون خلفية سياسية واجتماعية، بالتالي لا ياتي خاليا من الهدف . لكن الصعوبة التي يعاني منها الروائي،والتي تسبب نجاحه او فشله هي الى اي حد يستطيع ان يعبر عن فكره بطريقة فنية من خلال الاحداث والمواقف . اذ اننا نتفق على ان الفكرة السياسية اذا كانت

كل شيء ، فان المقال السياسي المباشر ، يمكنه التعبير عنها اصدق تعبير ، ويكون اكثر جدوى . لكن العمل الروائي له متطلبات فنية اساسية .

ان مصطلح «الطبقات» مثلا و «الصراع الطبقي» موضع مناقشة وموضع دراسات علمية من حيث انه صالح لكل المجتمعات، ام انه خاص بالمجتمعات التي وجد فيها . اتجاوز هذا المستوى لاقبل انها ادوات تحليل ، ومعنى ذلك اني اقبل استعمالها على اساس ان تاخذ مكانتها في السياق المناسب ، لذلك عندما يكون السؤال متعلقا بالتفاوت الطبقي فانني افهم المقصود حتى لو لم نتفق على مفهوم الطبقة بالنسبة لمجتمع عربي او متخلف عموما . اذ لا يمكن نفي التفاوت الاجتماعي ، لا يمكن تجاهل المجموعة البشرية التي تعيش على استغلال مجموعات بشرية اخرى في المجتمع الواحد ولا يمكن اغفال المطامح الاساسية للانسان العربي او المغربي في الحرية والكرامة والعدالة الاجتماعية . هذه جملة ما يمكن ان يكون الفكر السياسي الذي ينطلق منه الروائي سواء عبر بالطبقات او بالفئات او بما شاء .

هذا التفاوت وآثاره يحرك كثيرا من الشخصيات والمواقف في رواياتي سواء في (الطيبون) او (الربيع الشتوية) . بل استطيع القول اذا ما نظرت الى عملي القصصي على العموم بانني اكتب على الخصوص عن طبقة معينة كادحة ، تعاني من ماساة متعددة الجوانب ، فهي لاتصارع الاستغلال فقط ، ولاتصارع الظروف الخارجية فقط ، ولا تعمل فحسب من اجل تحصيل كرامتها وحريتها ولكن ماساتها تجلى باعمق من ذلك ، في نوع من الاستلاب الذي يؤدي بها الى فقدان الثقة بنفسها ، والى التشكك في وعيها وادراكها ، وبالتالي الى ان تصبح بذاتها تنفي عن نفسها كل قيمة انسانية .

لو فرضنا ان شخصية من الشخصيات التي تعاني من هذا الاستلاب وصفت بانها شخصية سلبية او ان رؤية الكاتب سلبية لما وافقت على ذلك اذ ان الخيوط والايحاءات التي يقدمها الكاتب القصصي تكفي لكي تجعل القارىء الواعي يستطيع ان يستشف البعد الايجابي من هذا التحليل او الوصف الذي تقدمه القصة عدا البطولة الايجابية ، هناك بطولة الفشل ، التي قد تكون اعمق من ايجابية متعمدة ومتكلفة .

مراجعات

القوميّة والاشتراكية

حبيب عيسى

الكتاب الذي نحاوره اليوم « القومية والاشتراكية » أو « النظريات الماركسية والعمالية حول القومية حتّى العام ١٩١٧ » والذي صدر عن «دار الحقيقة» ببيروت ضمن سلسلة « المكتبة الاشتراكية » لمؤلفه الدكتور « هوراس دادفيس » الكاتب التقدمي الماركسي الأمريكي المعروف يضم دراسة مفصلة تتناول تاريخ الفكر الماركسي ، وتطور تناوله للمسائل المتعلقة بالأمة والقومية وعلاقتها بالاشتراكية .

والكتاب ترجم إلى عدة لغات ، ولا تقتصر دراسة دايفيس على عرض وتحليل الأفكار الماركسية في تناولها المسألة القومية ، والمسائل الأخرى المرتبطة بها ، بل تبين أيضاً علاقة هذه الأفكار بالمجتمعات التي انبثقت عنها ، وكيف انعكست تطورات العلاقات الاجتماعية في صياغات جديدة للنظرية الماركسية في القومية ، ويشير المؤلف بالوثائق كيف اضطر ماركس وانجلس إلى تعديل فكراتهما الأولى حول القومية على ضوء الأحداث والتطورات ، ثم كيف قام لينين بصياغة جديدة لوجهة نظر ماركسية جديدة . . ! .

في كتاب « القومية والاشتراكية »

يجمع « هوراس دايفيس » ، ويقدم اسهامات العديد من كتاب ومفكري الحركة العمالية عموماً ، والماركسيين خصوصاً في بسط وتطوير وإنماء النظرية الإشتراكية في القومية حتى العام ١٩١٧ ، بل إن الكتاب لا يقف عند هذا الحد ، بل يقدم عرضاً وتحليلا شاملين لمواقف الحركات العمالية والسياسية الإشتراكية الأوروبية من المسألة القومية ، والحروب الأممية .

— ٢ —

يقول المؤلف في مقدمة كتابه المكون من / ٢٥٥ / : « إن هدفنا هو أن نضع على المحك الرأي الذي انتشر في السنين الأخيرة ، والقائل أن الماركسية ليست مؤهلة لمعالجة المسألة القومية » يقول بوركنو : « في الحقل السياسي ، القومية هي الحقيقة التي تتحطم أمامها النظرية الماركسية » .

بالفعل ... فإن مطالعة الكتاب تثبت إن المؤلف قد بذل جهوداً مضنية ليثبت وجهة نظره بإن الماركسية تحتوي على العناصر الأساسية لنظرية صحيحة حول القومية ومسائل الانتماء القومي ، ويقول : رغم أن أفكار ماركس وأنجلس حول المسألة القومية أصبحت عتيقة في معظمها ، فإن لينين ، أبرز خلفائهما ، قد ضمن ما كتبه حول القومية مقالات كانت ، رغم عددها الكبير غير منهجية وكثيرة الترداد أو التكرار ثم يقول المؤلف :

لقد وصف لينين القومية بأنها « تيار ايديولوجي عريض وعميق جداً » والحق أنها كذلك ، فلا يوجد ما هو أعمق منها ، فاخلاص الفرد لجماعة كان على الدوام شرطاً لبقاء البشر بما هم جماعة ، فبقاء الانسان مرهون ببقائه جزءاً لا يتجزء من جماعة معينة . ومن هنا فإن القومية التي كانت في حين ستاراً لتغطية بعض أشنع جرائم التاريخ ، كانت في حين آخر الدافع لحركات بناءة أيضاً ، والمسألة بالنسبة للماركسي هي أن يميز بين هذين الوجهين للقومية ليتعلم كيف يرعى الحركات القومية حين تخدم مصالح التقدم ، ويدينها ويقف في وجهها عندما تستعمل في سبيل أهداف معادية للاشتراكية ، لهذا السبب لا بد من نظرية صحيحة في القومية ... « وإن هذه السمة المزدوجة للقومية من أكثر الأشياء إرباكاً لهؤلاء العلماء الذين يناقشونها » .

هنا « لا بد من وقفة لمناقشة هذه المقولة :
— هل توجد قومية تقدمية اشتراكية . . ؟
— هل توجد قومية رجعية أمبريالية . . ؟

من الواضح جداً أنه بعد ضغط المسألة القومية على الماركسيين ، خاصة بعد المواقف النضالية للشعوب والقوميات في العالم الثالث ضد الإستغلال الامبريالي حاول الماركسيون أن يخرجوا من المأزق بالقول إنهم مع القومية المناضلة ضد الإمبريالية ،

لكنهم ضد القوميات الرجعية الرأسمالية الإستعمارية .

إن الماركسيين بهذا يخلطون خلطاً واضحاً بين القومية ، والنظام الاجتماعي ، فالوجود القومي يتكون خلال بحث المجموعات البشرية عن حياة أفضل ، لأن هذا الوجود يتيح للمجموعة البشرية القومية فرصة أفضل للتقدم ولحياة أفضل ، والوجود القومي بهذا المعنى هو وجود تقدمي في الأحوال كلها ، بينما يكون النظام الاجتماعي الذي يحكم هذا المجتمع ليبرالياً رأسمالياً أو اشتراكياً ، ديمقراطياً أو ديكتاتورياً ، ملكياً أو أو جمهورياً . . الخ . . .

وبالتالي فإن مواقف النظام الاجتماعي من قضايا الاستغلال والحرية والاشتراكية تعبر عن طبيعة النظام وليس عن طبيعة قومية الشعب الذي يحكمه هذاالنظام .

فلا يمكن أن يقال مثلا أن القومية الصينية قومية تقدمية ، بينما القومية الألمانية قومية امبريالية نازية استعمارية ... فالمشكلة ليست بطبيعة الشعب الصيني أو الشعب الألماني ، وإنما المشكلة بالنظام الذي يحكم المجتمع . وهكذا يقال عن السوفييت والأمريكيين ، وعن البلغار والبرتغاليين . . الخ ... .

إن القومية لا يمكن أن تكون الا خطوة تقدمية عندما تنتقل بمجموعة بشرية من وضع قبلي عشائري ، ديني إلى مجتمع متحد ، وفي أوروبا كان النضال القومي نضالا تقدمياً نقل الشعوب العربية إلى التقدم والحضارة ، وتلك القوميات لم تتحول فيما بعد إلى قوميات إمبريالية ، استعمارية ، استغلالية،رأسمالية ، لكن النظام الرأسمالي خلال بحثه عن سوق لمنتجاته ، ومواد خام لمصانعه اتجه إلى الاستعمار والاستغلال ، فالرجعية والتقدمية ليست صفات تطلق على شعوب ، وقوميات ، وإنما تطلق على نظم سياسية وتنظيمات اجتماعية ... !

إن هذا الخلط بين القومية ، والنظم الاجتماعية أوقع الماركسيين خلال بحثهم عن نظرية جديدة في القومية في مغالطات جديدة،وأربك مواقفهم من القوميات .

على كل حال هذا موضوع يطول بحثه وشرحه ... ولا يمكن أن نفيه حقه خلال قراءة كتاب ... لكن هذا التوضيح كان لابد منه لأن المؤلف خاصة وكل المقولات التي أجهد نفسه في البحث عنها تدخل تحت هذه المقولة ، قومية تقدمية ، وقومية رجعية .

— ٣ —

يضم الكتاب فصولا سبعة تحت العناوين التالية :

— من القومية إلى الأممية : اعادة بناء نظرية هيغل .

– خلافات ماركس وأنجلس مع باكونين ولاسال .

– مواقف ماركس وانجلس حول الأمم والمستعمرات والطبقات الاجتماعية .

– من الأممية إلى القومية : انحراف الاشتراكية الديمقراطية الالمانية .

– الكولونيالية والنزعة العسكرية ومسائل أخرى مرتبطة بهما .

– ماركسية أوروبا الشرقية والدولة متعددة القوميات .

– لينين وصياغة نظرية ماركسية في القومية.

يقول المؤلف في الفصل الأول :

« لقد كانت فلسفة هيغل مسيطرة على المناخ الفكري الذي نشأ فيه ماركس وانجلس . ولقد كان هيغل يميز بين الأمة والدولة تمييزاً حاداً وقاطعاً جداً ، لقد كان هيغل قومياً ألمانياً ، وقد أثرت قومية هيغل الشديدة وهيمنت على انجلس في أيام شبابه حيث قال عام ١٨٤٠ وهو يكتب في سبيل المانيا العظمى التي يجب أن تقوم :

« قد يكون ثمة تعارض مع وجهات نظر الكثيرين ، ممن أشاركهم الرأي أجمالا ، في أنني ما أزال عند رأيي في أن الاستيلاء من جديد على الأقاليم الناطقة بالألمانية في الجهة اليسرى من الراين هي مسألة شرف قومي ... »

ويضيف أنجلس وأرجو أن ينتبه الماركسيون العرب جيداً إلى هذه الفقرة ... يقول انجلس :

« ما دامت تجزئة وطننا قائمة « يقصد تجزئة المانيا » ، ومادمنا سياسياً لا شيء ، فإن الحياة العامة ، والأشكال الدستورية المرعية ، وحرية الصحافة وكل شيء آخر نطلبه ، ستكون أمنيات كاذبة لا يمكن تحقيقها إلا جزئياً ... »

يقول المؤلف : دعا أنجلس أيضاً إلى تطهير اللغة الألمانية من الكلمات الأجنبية غير الضرورية ، ويضيف : يتبنى الشوفينيون في الغالب فلسفة رجعية حول المجتمع ، إلا أن أنجلس لم يكن رجعياً البتة ، وما من شك في أن أنجلس حاول أن يتخلص من العنصر القومي في تفكيره ، لكن هل نجح . . ؟

وبالنسبة لماركس يقول المؤلف : لقد كان ماركس ، شأنه في ذلك شأن أنجلس من الشباب الهيغلي ولكن بدون شوفينية . . وقد قال ماركس في الأيديولوجية الألمانية : « تمحو الثورة الشيوعية ... حكم جميع الطبقات وتمحو الطبقات ذاتها ، لأنها ستتحقق بواسطة طبقة لن يكون ممكناً منذ الآن اعتبارها طبقة من طبقات المجتمع ... فهي في حد ذاتها تعبير عن جميع الطبقات ، والقوميات . الخ . . في المجتمع الحالي .

ويقول المؤلف : في رأي أنجلس إن وجود الأمة ليس الشرط الذي يجب أن يسبق الأممية فحسب ، بل هو شرط

الإشتراكية أيضاً ، وقد كتب انجلس إلى كاوتسكي في ٧ شباط ١٨٨٢ مشيراً إلى بولونيا :

« من غير الممكن تاريخياً لشعب كبير أن يعالج جدياً أية مشكلة داخلية ما دام يفتقر إلى الاستقلال القومي . . وحركة البروليتاريا الأممية هي على العموم ممكنة فقط بين أمم مستقلة . . وإزالة الإضطهاد القومي هي الشرط الأساسي لكل تطور حر سليم وليس من مهامنا أن نردع البولونيين عن بذل الجهود لتحقيق الظروف اللازمة لنموهم وتطورهم في المستقبل ، أو أن نقول لهم أن استقلالكم القومي برمته أمر ثانوي من وجهة نظر أممية . بل على العكس من ذلك ، فانني اجده شرطاً لكل تعاون بين الأمم . . »

٤

إن موقف ماركس وانجلس من حق البلدان المتقدمة في السيطرة على البلدان المتخلفة يستحق النقاش يقول المؤلف : « حيثما يدعي بلدان متقدمان حق السلطة على منطقة متأخرة ، يفضل ماركس وانجلس البلد الأكثر تقدماً . وقد كانت إنجلترا أكثر تقدماً من روسيا القيصرية لذا فنفوذها في آسيا الوسطى هو المفضل على نفوذالروس ، والولايات المتحدة كانت في نظر ماركس أكثر تقدماً من بريطانيا لذلك صفح ماركس عن عدوان الولايات المتحدة على المكسيك في عام ١٨٤٧ على أساس أنه مكتوب على المكسيك الوقوع تحت سيطرة دولة متقدمة ما ، والأفضل من جميع النواحي أن تكون هـذه الدولـة هي الولايات المتحدة لا انكلترا . . . . . . وسيكون الاقتصاد العالمي هو الرابح . . »

يعلق المؤلف على ذلك فيقول : إذا أخذت هذه النصوص بحرفيتها فانها تجعل ماركس وأنجلس يبدوان وكأنهما مدافعان عن الأمبريالية ، وقد فسرها شراح محدثون على أنها كذلك حتى في الزمن الحاضر . وفي الحقيقة ، لقد قبـل ماركس وأنجلس بالأمبرياليـة والكولونيالية في أيامهما الأولى كحقيقتين من حقائق الحياة . . وقد حاول «كونوع» خلال الحرب العالمية الأولى أن يستخدم موقف ماركس وأنجلس من عدوان الولايات المتحدة على المكسيك لكي يبرهن على أنهما وافقا على الحروب العدوانية، وأجاب كاوتسكي جواباً حاسماً بأنهما قد غيرا رأيهما ، وقدم كبرهان على ذلك إدانة ماركس لحروب الفتح والغزو في خطابه إلى الأممية الأولى.المهم أن الماركسيين المتأخرين ليس فقط كاوتسكي بل لينين أيضاً وغيرهما قد نأوا بعيداً عن الدفاع

عن الموقف الذي وقفه ماركس وانجلس من الحرب الأمريكية المكسيكية . . ! ثم أيد انجلس احتلال فرنسا للجزائر ، وإن كان قد عاد بعد قرابة عشر سنوات من تأييده الفعلي عن رأيه وأدرك أن الأمور لا تسير على ما يرام بالنسبة لمصلحة الجزائريين . وقال ماركس بعد ذلك إن النتائج المحتملة لوجود انكلترا في الهند هي نتائج بناءة ذلك لأن ماركس افترض أن الهند ، شأنها شأن البلدان الآسيوية الأخرى ما زالت تقاسي من أشكال الإستبداد الشرقي المتحجرة ، وبأنها يجب أن تمر في مرحلة رأسمالية لكي تحرز تقدماً ، وبأن انجلترا ستكون الدافع باتجاه التحول الرأسمالي ، وبعد ذلك في العام ١٨٧٧ وفي الأعوام التالية رأى ماركس وانجلس « في معالجه لوضع روسيا بخاصة التي اعتقدا أنها استبدادية شرقية أيضاً » إن من الممكن حذف هذه المرحلة من التطور الرأسمالي وإعادة تنظيم المشاعة الريفية كنواة لمجتمع إشتراكي . . ! !

باختصار لقد كان ماركس ميالا منذ البداية إلى تقدير الرأسمالية بأكثر مما تستحق في تطوير المناطق المتأخرة في العالم . .

٥

على كل حال لا بد من القول في الختام أن حوارنا مع هذا الكتاب لا يغني عن قراءته بل نرجو أن يكون محرضاً عليها ، ذلك لأنه كتاب وثائقي إلى حد ما إذا تمت قراءته بطريقة منهجية ليست متعصبة ضد الماركسية ، وفي نفس الوقت ليست متعصبة لها . وإن هذا الكتاب بما يحويه يمكن أن يدير حوارات مفيدة بين الماركسيين ، وبين غير الماركسيين حول القومية ، ونختم هذا الحوار بالفقرة الأخيرة من الكتاب التي يقول فيها المؤلف :

« غالباً ما يظن الماركسيون الذين كتبوا حول القومية إنهم عندما يجدون تفسيراً اقتصادياً للظاهرة تنتهي مهمتهم . والحقيقة أن المسألة أبعد من ذلك ، ومن المفروض أن تكون دراستنا قد جلت الموضوع . ومع ذلك فان « الأدبيات الماركسية » حول القومية تبدو متفوقة إذا قورنت بأية مدرسة فكرية أخرى في عصرنا . . . ! وذلك بسبب وضوح تحليلها . . ! ! وإدراكها الشمولي . . . ! ! وبسبب نظام قيمها القاعدي الأساسي بالطبع . . ! !

إن نظاماً نظرياً يبقى قائماً أو يسقط

لا على أساس معتقدات جامدة ماضية ، بل على أساس قدرته على مجابهة المسائل الجديدة كما تظهر أمامه ، وقدرته على تقديم حـلول صالحة للعمل . وبهذا المعنى ثبتت الماركسية والطريقة الجدلية إلى حد كبير . والمسألة ليست ما إذا كان الماركسيون يقترفون اخطاء ما ، بل إذا ما كانوا يملكون الوسائل والإرادة لتصحيحها . إن حيوية المدرسة الماركسية وقدرتها على تجاوز الأخطاء التي بدت قاهرة في حينها قد اعطتنا أساساً للاعتقاد إن من الممكن تذليل هذه المسألة الكبرى بمساعدة تحليل ماركسي سليم ووضع القومية في خدمة أغراض مفيدة عوضاً عن تدمير البشرية . . . ! »

هذا هو رأي ديفيس . . غير أن لنا رأياً آخر . . . فالمسألة أعقد من ذلك بكثير . . .

لكن الحوار طال أكثر مما أردنا له . . . رغم أننا نشعر أن كل ما قلناه لا يتعدى كونه مقدمة ودعوة تحريضية إلى حوار أكثر اتساعاً .

★ ★ ★

اسحاقيان في ملحمة المعري

محمود منقذ الهاشمي

هو « آفتيك اسحاقيان » Avetik Issahakian كما نقرأ اسمه بالحروف اللاتينية في الكتب الصادرة عن الأرمن السوفييت . إلا أن اختلاف اللفظ في بعض الحروف بين الأرمن الشرقيين والأرمن الغربيين يجعل ما يقرأ « تاء » هنالك يقرأ « دالا » هنا . فالأرمني السوفييتي يقرأ الاسم « آفتيك » بينما يقرؤه الأرمني السوري « آفديك » . ولعل ألم المترجم من الأتراك الذين نشروا الأهوال في ذويه إبان مذبحة الأرمن جعله يؤثر الواو مقابلا للحرف اللاتيني « V » بدلا من الفاء ذات النقاط الثلاث « ڤ » ، وهي من الأبجدية التركية ، فكتب اسمه « أو يديك » ، واستعاض عن الكسرة على الواو بالياء .

ولد اسحاقيان في « ألكسندروبل » التي تسمى الآن « لنينا كان » بأرمينيا سنة ١٨٧٥ . ودرس في كلية غيفورجيان Gevorgian College بمدينة « إتشميازدين » Etchmiazdin ، ثم ذهب في ١٨٩٣ ليتم دراساته في جامعة لايبتسيغ . وفي ١٩١١ سافر إلى الخارج من جديد ليعيش في باريس وبرلين والبندقية ، ثم استقر أخيراً بأرمينيا في ١٩٣٦ . صدرت مجموعته الشعرية الأولى في ١٨٩٨ ، وجلبت له شهرة عاجلة في الشعر الغنائي . وقد نشرت له كتب في الأشعار ، والقصائد القصصية ، والأساطير ، والحكايات عدة مرات في عديد من اللغات ، ونعمت جميعها بإقبال شعبي . ومات في ١٩٥٧ .

وهذه الوقائع عن حياته قد نقلتها من كتاب « الشعر الأرمني السوفييتي » الصادر في لندن سنة ١٩٧٤ عن منشورات Mashtots Press وهو من تنسيق « ميشا كودبان » وترجمتها .

وقد قرأت في الملاحظات السيرية الموضوعة في ختام مجموعة القصص الأرمنية « نحن الذين من الجبال » ، الصادرة باللغة الانكليزية في موسكو سنة ١٩٧٢ ، ومن ترجمة « فانيا غلاغوليفا » أن الشاعر الروسي الكسندربلوك قد قال في إسحاقيان سنة ١٩١٦ :

« إن الشاعر اسحاقيان لعظيم ؛ وقد لاتكون في أوربا كلها اليوم موهبة أخرى كتلك وضاءة وأصيلة » .

ويذكر مترجم الملحمة بين شهادات الكتاب في إسحاقيان ، أن الشاعر الفرنسي لوي اراغون قد « ذكر اسم اسحاقيان بين الشعراء العالميين أمثال ابولينير ، وايلوار ، وريلكه ، ولوركا ، ومايا كوفسكي ، ويسينين . وتشارينتس ، عندما تكلم عن الشعر في القرن العشرين »(١) .

وقد سبق لي أن نقلت عن الإنكليزية إحدى حكايات اسحاقيان إلى العربية ، وهي « آخر ربيع لسعدي » ، ونشرتها في « الإخاء »(٢) الإيرانية .

ويبدو لي أن اختيار المترجم نظاريان هذا الزمن(ه) لتقديم ترجمته العربية للملحمة المعري اختيار حكيم . فهو الزمن الذي نحتفل فيه بذكرى المعري ، وهو إلى ذلك الزمن الذي ماتزال الأوساط الأرمنية تتابع فيه احتفالاتها بالذكرى المئوية لميلاد اسحاقيان .

مترجم الملحمة

هو نظار . ب . نظاريان . من مواليد قرقيخان التابعة للواء الاسكندرون في ١٩٣٢ . قدم إلى حلب في ١٩٣٩ ، وتلقى تعليمه في مدارسها الحكومية . وفي ١٩٦٣ نال شهادة الليسانس في الحقوق من جامعة دمشق . وهو يعمل في تدريس الاجتماعيات واللغة العربية في المدارس الأرمنية منذ ١٩٥٧ حتى اليوم . ومع التدريس كان يعمل بين سنتي ١٩٦٨ — ١٩٧٥ أميناً مساعداً في دار الكتب الوطنية بحلب . وهو منذ ١٩٧٣ حتى اليوم عضو في مجلس الإدارة المحلية لمحافظة حلب ، الذي انتخبه مؤخراً

---

(١) ص ١٨٢ .

(٢) العدد ٣٩٣ — ٩ آب ١٩٧٥ .

(ه) صدرت في عام ١٩٧٦ — حلب —

رئيساً لجنة الثقافة والتربية والشؤون الاجتماعية في المحافظة .

مارس نظاريان الترجمة من العربية إلى الأرمنية وبالعكس . فقد نشرت له مجلة « شيرانك » الأرمنية الشهرية الصادرة في بيروت ترجماته لقصة « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي ، وقصة « حلم ليلة » لنجيب محفوظ ، ومسرحية « معلم كندوز » لتوفيق الحكيم ، وفصل من رواية « الأيام » لطه حسين ، كما نشرت له مقالة كتبها عن « ابن الهيثم » .

ونشرت له مجلة « بركير » الأرمنية الفصلية الصادرة في حلب ترجماته لقصة « قمصان الدم » لعبد الرحمن الخميسي ، و « شغلانة » ليوسف ادريس ، و « الحمار » لمحمد صدقي ، و « سارق الأوهام » لأمين يوسف غراب .

ونشرت له مجلة « الثقافة الأرمنية » الصادرة في حلب ترجمته لقصيدة « إرادة الحياة » لأبي القاسم الشابي، وثلاث مقالات له بعنوان « نظرة إلى الأدب الجاهلي » . وفي صحيفة « زار تونك » الأرمنية البيروتية كتب مقالتين عن المتنبي وولي الدين يكن .

أما عن الترجمة إلى العربية فقد نشر عدداً من القصص والقصائد الأرمنية في عدد من المجلات العربية كمجلة « الرواية » بمصر و « الأديب » ، و « الثقافة الوطنية » ببيروت و « الثقافة الشهرية » بدمشق و « الخمائل » بحمص و « كل القصص » بالقاهرة .

وأول كتاب أصدره المترجم هو ترجمته العربية المجموعة الشعرية « أنشودة الخبز » للشاعر الأرمني طانيل واروجان . وقد أنجزت طبعها مطبعة الضاد بحلب في ٣٠ / ٥ / ١٩٧٠ . و « ملحمة المعري » هي الكتاب الثاني المترجم الذي أصدره بالعربية .

الحقيقة التاريخية والحقيقة المثالية

من الواضح أن اسحاقيان لم يلتزم الحقيقة التاريخية في هذه الملحمة . لأن المعري — كما أدرك المترجم في مقدمته — لم يكن شاعر بغداد ، ولم يعش فيها عشرات السنين ، ولم يوجد في أوطان أمم عديدة ، ولم ينزح إلى البادية . . . إذن : فهل كان المستشرق كراتشكوفسكي محقاً في اعتراضه على اسحاقيان من هذه الوجهة ؟ أم أن رد الناقد الروسي فاليري بروسوف عليه في رسالته التي بعث بها إليه تحمل كل شيء : « ليس من المهم التقيد بالحقيقة التاريخية في العمل الفني . » (1) ؟

(1) مقدمة المترجم : ص ٣٨ .

الحقيقة هي أن عالم الشاعر هو من عالم الممكن وليس مما وقع فعلا . إن الحقيقة المثالية لا الحقيقة التاريخية هي ما يجب أن يقدمه الشاعر . وحسبه « أن يقنع القارىء أن ماحدث محتمل الحدوث »(١) ، فبالاقناع لا بالدليل والبرهان ، يكتفي الفن .

وبهذا المعنى ، هل يكون الشاعر اسحاقيان لم يجانب الصدق الفني ، إذا جانب الحقيقة التاريخية ؟ لا أعتقد ذلك .

لأن الشاعر اسحاقيان قد خرج عن مجال الممكن والمحتمل إلى مجال واقع فعلا هو مجال الشاعر المعري ووقائع حياته . إنه حين يقدم للقارىء من الوقائع ما يتعارض مع ما يعرفه عن حياة المعري سوف يشعر بأن الشاعر قد قام بتحريفات حقيقية ، وهذا الشعور قمين به أن يفسد تذوقه الملحمة بعض الشيء .

على أن هذا الشعور لن يتكون إلا في قارىء عارف بالمعري وحياته ، ولن يكون له أثر في سواه . فمن ذلك مثلا أن الروائي ميخائيلشولوخوف بعدأن قرأ رواية كتبت عن بطل من ابطال الحرب الأهلية عبر عن نظرة المحبة إلى خصائصها الأدبية ، وكان قاسياً في نقده للمؤلف لعدم إلمامه بالموضوع إلماماً كافياً . « فقد كون شولوخوف من المادة المتنوعة ، ومما رواه الشهود ، انطباعاً عن البطل بأنه قائد حزبي عظيم يختلف اختلافاً كاملا عن الصورة التي رسمها المؤلف . فقد ترك المؤلف لخياله أن يذهب به بعيداً ، ومال عن الحقيقة التاريخية . »(٢) .

ولو أنني قد قرأت تلك الرواية ، وأنا لا أعلم شيئاً عن سيرة ذلك القائد الحزبي ، فلن ينتابني شيء من شعور شولوخوف . أما وأنني قد أطلعت على مارآه شولوخوف فربما تساورني الشكوك في أسباب تحريفات الكاتب ، أو الشكوك في اتهامات شولوخوف

ومن المؤكد أن اسحاقيان قد أراد من المعري أن يكون معادلا موضوعياً لذاته . ولقد كان بوسعه أن يتجنب الأخطاء التاريخية ، فأخطاؤه التاريخية ليست بالأخطاء الصميمية.إنها لا تمس جوهر الموقف الذي أراد اسحاقيان أن يصوره شعرياً . وكان في وسعه أن يبدع ذلك المعادل من عالم الاحتمال ، وأن يخلق مما قرأه عن المعري بالألمانية ، ومن تجاربه العديدة ، شخصية أو شخصيات يعبر من خلالها عما أرادته ذاته .

ومهما يكن فعسى أن يكون مافي شعره من حرارة الصدق العاطفي ، وانسجام النبرة في كل سور الملحمة ، وما فيه من محاكاة لجوهر المعري ، ما ينسي القارىء

(١) مقدمة المترجم : ص٣٨

(٢) راجع بحثي « دراسة في نقد الرواية » — مجلة « المعرفة » — آب ١٩٧٤ .

تجاوز الحقيقة التاريخية في بعض الأمور الثانوية الظاهرة .

المعري ومعري اسحاقيان

لم يكن المعري شاعر بغداد ، ولا عاش فيها عشرات السنين ، ولم يغادرها سراً . ولكنه وجد فيها فترة من الزمن ، إذ دخلها في آخر سنة ثمان وتسعين وثلاثمائة ، ومكث فيها إلى رمضان سنة أربعمائة للهجرة (١) . وحين ارتحل عنها إلى المعرة ، انتقل من الاجتماع إلى العزلة ، وغدا « رهين المحبسين » . وهذا الانتقال : هذا الانفصال عن الآخرين ، وهو نفسي في الدرجة الأولى ، هو ماتصوره ملحمة اسحاقيان في سورها الثماني . وما القافلة التي انتقل بها المعري إلا قافلة نفسه ، وتبدو المطابقة واضحة حين نقرأ في أواخر السورة السادسة :

كانت القافلة الجامحة تلتهم الطرق ليلا ونهاراً وأبو العلاء يفكر غاضباً ، بروح مضطربة ، مقطب الجبين .

وقافلة أفكاره جامحة كصقور ضربتها الزوابع(٢) .

وقبل السورة الأولى نقرأ من شعر اسحاقيان أن أبا العلاء :

وزع كل ثروته على الفقراء والمعوزين(٣) .

وهذا نجده متفقاً مع ماذكره الرحالة الفارسي ناصر خسرو في كتابه «زاد المسافرين» عن زيارته المعرة زمن أبي العلاء حيث قال : « وكان بهذه المدينة رجل أعمى اسمه أبو العلاء المعري وهو حاكمها . وكان واسع الثراء عنده كثير من العبيد ، وكان أهل البلد كله خدم له أما هو فقد تزهد ، فلبس الكليم ، واعتكف في البيت ، وكان قوته نصف من من الخبز الشعير(٤) . وقال أيضاً : « سأله رجل : لم تعطي الناس ما أفاء الله تبارك وتعالى عليك ولا تقوت نفسك ؟ - فأجاب : إني لا أملك أكثر مما يقيم أودي . »(٥) .

وهذا الاتفاق إنما يحمل شيئاً آخر كذلك فإن الجوهر في هذا وذلك إنما هو زهد

---

(١) راجع طه حسين : تجديد ذكرى أبي العلاء - الطبعة السادسة - دار المعارف بمصر - ١٩٦٣ - ص ١٣٤ .

(٢) ص ١٥٢ .

(٣) ص ٦٠ .

(٤) « سفرنامه » (زاد المسافرين) - تأليف ناصر خسرو - ترجمة يحيى الخشاب - القاهرة - ١٩٤٥ - ص ٢٤٤ .

(٥) نفسه ص ٢٤٤ .

المعري ، وهو أمر لم يشك به أي مؤرخ من المؤرخين .

وقبل بغداد ، لم يكن المعري زاهداً ولامتعزلا . فقد أقبل عليها التماساً لخفض العيش ، والمجد ، وصحبة الناس . ولكنه أخفق . وهذه الملحمة هي تصوير التحول في نفس المعري .

وصحيح أن اسحاقيان لم يستخدم من شعر المعري سوى بيت واحد هو :

هذا جناه أبي علي
وما جنيت على أحد(١)

إلا أن أبيات اسحاقيان في الملحمة لم تقدم من الشعر إلا صوراً لحال المعري النفسية وللآراء التي خرج بها عن المجتمع والحياة ، فخرج فيها من المجتمع إلى حياة العزلة .

والمرء أن يطالع ما جمعه الناقد محيي الدين صبحي في مقالته « عن الخير والشر في لزوم مالا يلزم »(٢) من الأشعار الدالة على آراء المعري في البشرية والمرأة والصداقة والسلطة والحرب والدين وما إلى ذلك ، ليرى أن ما صاغه اسحاقيان على لسان المعري، لا يبتعد عن مضمون ما قاله المعري . وسوف أقدم على سبيل التمثيل هذه المقارنات .

فالمعري يقول في المرأة إنها حية :

وانما الخود في مساربها
كربة السم في تسربها

ويقول معري اسحاقيان :

آه ياجسد المرأة ، إنك حية داعرة(٣) .

وإذ يتحدث المعري عن افتقاد الصدق :

قد فقد صدق ، ومات الهدى
واستحسن الغدر وقل الوفاء

يقول معري اسحاقيان :

وأنت يالسان الإنسان
ياحاجب جحيم النفوس
بأبراج السماء ولونها ،
بحجابها الصافي الشفاف .

ترى . . . هل نطقت بكلمةصدق (٤)

ويصف المعري كيف يقبل الناس على الإنسان حين يقبل عليه الدهر ويصدقون أقواله وهو كاذب :

إذا أقبل الإنسان في الدهر صدقت
أحاديثه عن نفسه وهو كاذب

---

(١) ملحمة المعري – ص ٨٩ .
(٢) مجلة « الموقف الأدبي » – شباط ١٩٧٦ .
(٣) ص ٨٥ .
(٤) ص ٧٢ .

وما يكونون منه حين ينقلب عليه الزمان :

أكدى ، فلاموه ، لما قل نائله
ولو حبا الوفر زاروه ، ونابوه

ويقول معري اسحاقيان :

أبعديني عن الأصدقاء أيتها القافلة .
فهم كالبعوض الجائعة ،
إن كنت موسراً ،
هوموا حولك ، وتبعوك يمتصون دمك ،
وإن كنت معسراً ،
نأواعنك ونسوك(١) .

وإزاء هذه الآراء اتخذ المعري موقفه من المجتمع ، موقف الزهد والعزلة .

الموقف

إن الموقف الذي اتخذه المعري من المجتمع موقف هروبي escape attitude وهو ليس بالموقف الإيجابي ولا الثوري . وليس فيه من ثورة على المتناقضات كما قال ڤاليري بروسوف(٢) ؛ فالثورة هي عكس ما فعله المعري : إنها المواجهه لا الهروب من المواجهة .

ويتسم الموقف من الوجهة النفسية بالعجز عن التكيف مع المجتمع والتأثير فيه .

وقد تكون لدينا من الأسباب ما نفسر بها عجز المعري ، أو بلغة غير أهل العلم : « نلتمس له الأعذار » ، ولكن الأسباب والاعذار لن تصلح إلا في تفسير العجز لا نفيه : إنها تعلل الحكم ولا تبطله . وموقف المعري إنما هو الاستجابة العصابية الاكتئابية لمتاعب الحياة وزيف المجتمع بالهروب.وهو هروب من الزيف إلى الزيف : هروب من زيف المجتمع إلى حل زائف في الهروب .

على أن الهروب من الوجهة الفكرية ينطوي على معنى « الرفض » ، وما أجدرنا أن نميز بين الوجهتين . وما أحرانا أن نختار الرفض ولرفض الهروب .

إن المعري يرفض ألا تعيش « الأنا » إلا من أجل « النفس السفلى » : مجمع الغرائز والشهوات ؛ ولا شيء لـ « النفس العليا » ، ولا شيء للتبصر الواعي الرفيع . والدنيا .

... كأنها حكاية ساحرة عجيبة
لا بداية لها ولا نهاية
ترى من حاك هذه الحكاية الرائعة ،
حاكها بالنجوم وبآلاف المعجزات .
من تفنن في روايتها بعديد الأشكال .
وسردها بهذاالبراعةوالسحر دون وهن وكلل .
أمم جاءت وأخرى بادت .

(١) ص ١١٩ .
(٢) راجع القول في مقدمة المترجم – ص ٣٨

وما أدرك امرؤ سر مغزاها .
الشعراء وحدهم أدركوا منها النزر اليسير
ورددوا منها خوائد الألفاظ(١)

والناس :

يالكم من أناس عميت أبصارهم
خرست ألسنتهم ، وتلاشت أحلامهم
غدوتم تختطفون اللقمة من حلوق بعضكم
دون الاستماع إلى هذه الحكاية السنية(٢).

إنه الفقر النفسي والفكري . أترانا باللعنة نحيل الفقر ثراء ؟ لعله ينفعنا النقد أو التنبيه .

والحب ، إنه لايرفض الحب : إنه يرفض العلاقة التكافلية ، السادية – المازوخية ، وهي شكل من أشكال الحب الزائف :

وأبغض ذلك السم الحلو ،
فمن سكر به يغدو ذليلا عبداً
أو طاغياً ظالماً مستبداً(٣) .

وليست الصداقة هي ما ينكرها المعري ، ولكنها المراءاة التي تتزيا بالصداقة . وحين يصف ما تخفيه نفوس المرائين بـ « هاوية الضياع الأبدي » يمتزج السخط بالرثاء ، ويتعطف الفكر من السطح إلى بدء النفاذ :

آه من ذلك الصديق ،
كم وضعت رأسي على صدره بحنان
ذلك الصدر الذي يحجب بغلالة الكذب
هاوية الضياع الأبدي (٤) .

عودة المعري

« عودة المعري » هي قصيدة لاسحاقيان ألحقها المترجم بالملحمة لتكون خاتمة لها . ويذكر المترجم في مقدمته الطويلة أنها لم تدخل « في أية طبعة من طبعات ملحمة المعري أو في الترجمات . ولسنا نعلم سبب ذلك . ولكنها نشرت مستقلة » .

على أن الواضح لي بعد قراءة هذه القصيدة المضافة ، أنها تخرج الملحمة عن جوهر الحقيقة التاريخية . إذ نحن في هذه القصيدة نرى المعري يعود إلى المجتمع ليواجهه :

يحمل البسمة في عين ، وفي الأخرى دمعتين .
لكن كان في وسطه سيف ، وفي خطواته مضاء ،
وفي جبينه العريق إشراقة وصفاء(٥) .

(١) ص ٩٨ – ٩٩ .
(٢) ص ١٠٠ .
(٣) ص ٧٣ – ٧٤ .
(٤) ص ٤٤ .
(٥) ص ١٨٠ .

وهذه الصورة للمعري تخالف ما نعرفه عنه من أنه ظل رهين المحبسين إلى أن مات. ونحن نقدر للمترجم أنه قد أراد بإضافته هذه القصيدة إلى الملحمة أن يضفي عليها مسحة إيجابية. ولكنه برغم نيته الطيبة، قد أعادنا بعمله هذا إلى الإحراج الأول: إحراج الحقيقة. وعلى أية حال فيمكننا أن نقرأ القصيدة على أنها عمل منفصل عن الملحمة.

البناء والأسلوب

ليست شخصية المعري هي الشخصية المحورية في الملحمة وحسب، ولكنها الشخصية الوحيدة كذلك. وما تصوره لنا الملحمة إنما هو وصف القافلة التي خرج بها المعري، منذ هي خلف بغداد متجهة إلى الصحراء، إلى أن تبلغ الهدف الذي حدده المعري في البداية، وهو الشمس. فالتركيب البنائي خال من التعقيد، قوامه هذا الوصف المزدحم بالصور البلاغية الغريبة والمألوفة، الرومانتيكية في جموحها وشرقيتها؛ الوصف الحي والنفسي الذي يأتي على المكان والإنسان والقافلة، الملتحم مع المعري في أحاديث نفسه التي تشكل في الملحمة قصائد عديدة من نوع «الأود» ode، وهو ذلك الشعر الغنائي الذي غالباً ما يكون في صيغة المخاطبة حيث يخاطب الشاعر إنساناً أو حيواناً أو جماداً أو معنى. فالمعري في الملحمة يخاطب القافلة وقبر أبيه ومهد الأمومة وذكريات الطفولة ولسان الإنسان وجسد المرأة والحب والناس والعزلة المقدسة والرياح والعواصف والطريق الساحرة والطائفية المقرفة والحرية والشمس، ومع كل أولئك يخاطب نفسه في مونولوغ داخلي مرير. والأسلوب هو الجزء الأكبر من البناء، والأسلوب هو الوصف والشعر الغنائي؛ وهذا ما يجعلنا نسمي هذا العمل الملحمة – القصيدة، بدلا من الملحمة – القصة.

«سيري ياقافلتي ولا تقفي، سيري
حتى نهاية أيام عمري.»(١)

بهذه العبارة يبدأ سماعنا لصوت المعري، وهي العبارة – اللازمة، التي تتكرر وتعلو وتتأجج في الملحمة، موحدة إياها بالصوت الهروبي العنيد.

وقبل ذلك كانت الأوصاف الملذات التي خلفها المعري في بغداد يائساً من الحياة زاهداً في نعيمها تتمايل على طريق جميلة في ليلة ناعسة. كانت الأوصاف والصور تجعل الفراق مريراً محزناً. وبالنبرة الهادئة

(١) ص ٦٩.

يبدأ المعري عباراته اليائسة التي تهمع عينه . وحيث تصخب نبرة المعري وترتفع في السورة الثانية ، فإننا نفتتح السورة الثالثة بما يشبه الصوت الأول في الملحمة . وإذا اشتدت حدة المعري وتأججت وأسهب في خطرات قلبه ، عادت إلينا كلمات الشاعر اسحاقيان الواصفة المصورة . وهذا الأسلوب يقضي على الرتابة ، وعلى آلية التصاعد الانفعالي . إنه يموج الملحمة بحيوية العاطفة التي تعتمل في نفس المعري . وهكذا نمضي مع المعري حتى يبدأ الانطلاق إلى الشمس ، والتحليق في أجوائها : شمس الحقيقة والعدالة والأزلية والاحتراق . حتى يحقق معري اسحاقيان لنفسه ما تمناه المعري لبني البشر من عدم الوجود :

ياليت آدم كان طلق أمهم
أو كان حرمها عليه ظهار

أقدم الوثائق باللغة العربية في يوغسلافيا

فتحي مهدي (*)

وضع الدكتور / حسن كاليشي / كتابه القيم الموسوم (أقدم الوثائق الوقفية باللغة العربية في يوغوسلافيا) والمؤلف هو رئيس قسم اللغات الشرقية بجامعة / بريشتينا / في كوسوفا. وقد تم افتتاح هذا القسم في العام الدراسي ٩٧٣ / ١٩٧٤ .

وعلى حداثة عهده جذب إليه الكثير من محبي الثقافة والحضارة العربية التي انتشرت بين شعوب البلقان طوال خمسة قرون .

وكان لصدور الكتاب أثر عظيم في المنظمات والمؤسسات العلمية في البلاد اليوغوسلافية وفي خارجها . وعلى الرغم من قصر الزمن على صدوره ، فقد كانت له أصداء واسعة في المؤسسات العلمية الثقافية. فما يجدر ذكره أن الأستاذ (الكسندر بوبوفيج Aleksander Popovic) علق عليه في أقدم مجلة علمية للبحوث الشرقية في العالم وهي (الجريدة الاسيوية Journal Asiatique) في باريس، وعرض فيها فهرسة للبحوث العلمية ذكر فيها مؤلف الاستاذ الدكتور / حسن كاليشي / كذلك نشرت عنه (المجلة الدولية الاسلامية في هامبورغ Der Islam Hamburg) وكتب الاستاذ الدكتور هانز جورجن Hans Jurgen) في المجلة البلغارية Edudes Balcanques في صوفيا . وتحدثت عنه عدة دراسات في المجلات المحلية في يوغوسلافيا .

إن الكتاب المذكور له أهمية كبيرة جداً من حيث أنه يعرف بالتاريخ الثقافي للعرب في بلاد البلقان ، وينقل للعالم العربي صورة عن البحث العلمي في يوغوسلافيا ، وهو مبوب في ثمانية أبواب مع مقدمة وقائمة أبجدية ومدخل للكتاب .

(*) مستشرق يوغوسلافي .

أما في الباب الأول (من ص ٢١ إلى ص ٤٩) فيتحدث المؤلف عن دخول اللغة العربية في يوغوسلافيا وانتشارها في أصقاعها ، ويبحث أيضاً في أثر الثقافة والمدنية الاسلامية في البلاد .

وفي الباب نفسه يصف المؤلف تقبل الشعب اليوغوسلافي للثقافة والكتابة والمدنية العربية التي كان لها أثر بارز ليس في حياة الشعب اليوغوسلافي فحسب بل في حياة شعوب كثيرة في الشرق والغرب على حد سواء .

لأول مرة يبحث المؤلف بأسلوبه المميز عن الوثائق المتعلقة بالزواج والطلاق والمرافعات والطلاق الصراع على الرقيق والمسجلات المختلفة والشهادات التي كتبت باللغة العربية.وليس باللغة التركية العثمانية . وهو يقدم النصوص الاصليه باللغة العربية ، ولكن مما يؤسف له أن نسخها على الآلة الكاتبة أضاع على القارىء فرصة الاطلاع عليها كما وردت في نصوصها الاصلية .

قد تكون قراءة هذه النصوص في أصولها صعبة على الباحث العلمي ، لكن كان بمقدوره أن يقدم لنا هده النصوص بصورتها الأصلية بعد عرضها بخط الآلة الكاتبة ، لكان ذلك من الأفضل . ويجدر أن نذكر من هذه الوثائق (اجاز تنامه) وهي تنقل لنا كشفاً بأسماء الاساتذة والعلماء في مختلف ميادين العلم والثقافة .

ويورد لنا في هذا الباب أيضاً أن المسيحيين كانوا يتقدمون إلى قضاة المحاكم الشرعية بدعاوى الزواج والطلاق ، ولهذا الخبر أهمية بالغة من الناحية الاجتماعية والدينية .

أما في الباب الثاني / من ص ٤٩ إلى ص ٦٣ / فالمؤلف يبحث عن الوقفيات وطبيعتها فيقسمها إلى ثلاثة أبواب :

آ — المخطوطات الوقفية .

ب — النسخ الوقفية التي تقدم لنا صور عن النسخ الأصلية للوقفية المفقودة .

ج — الوقفية نفسها التي تقدم لنا المصادر الأولى أو النسخة الأصلية التي تمكننا من الوقفيات من الناحية التاريخية والقانونية واللغويةوغير ذلك من الجوانب .

وفي الباب نفسه يتحدث المؤلف عن الجوانب الدبلوماسية للوقفيات وعناصرها المختلفة ، فقد تكون بياناً تفسيرياً أو تحويلاً للكية بالهبة أو بالبيع أو بالوصية أو بالشرطة. وأوضاع الوقفيات أمام المحكمة والمراسيم القانونية . . الخ . .

ولقد أشار المؤلف إلىأن موضوع الوقفيات الدبلوماسية يدرس لأول مرة دراسة علمية إذ لانجد ذلك في البحوث الدبلوماسيه العثمانية التي ظهرت حتى الآن

كدراسة المستشرقين (ل. فيكيت L.Fekete – كوبوكلو Guboglu)(١) .

أما في الباب الثالث والرابع والخامس والسادس والسابع والثامن (من ص ٦٥ إلى ص ٣٠٨) فيستعرض تسع وقفيات باللغة العربية في يوغوسلافيا . أولها .

١ – وقفية (سنكر كاووش بك Sunkur Gaush Beg) من مدينة مناستير ، ويعود تاريخها إلى شهر ابريل ١٤٣٥ م (ص ٧١ – ٨٨) . ويشير المؤلف إلى أن هذه الوثيقة هي أقدم الوثائق المدونة من نوعها في اقليم يوغوسلافيا مما تم اكتشافه حتى الآن .

٢ – وقفية (اسحاق بك Ishak Beg) من مدينة اسكوبيا وتاريخها برايره ١٤٤٥ (ص ٩٥ – ١١٨) .

٣ – وقفية (سنان الدين جلبي Siuanuddin Gelebi) وتاريخها عام ١٤٩١ م (ص ١١٩ – ١٤٣) .

٤ – وقفية اسحاق جلبي من مدينة مناستير وتاريخها يونيو ١٥٠٦ م .

٥ – وقفية اسحاق جلبي من مدينة مناستير وتاريخها يونيو ١٥٠٨ م .

٦ – وقفية اسحاق جلبي من مدينة مناستير وتاريخها يونيو ١٥١١ م .

٧ – وقفية اسحاق جلبي من مدينة مناستير وتاريخها ايلول – تشرين أول ١٥١١ م (ص ١٥٢ – ٢١٨) .

من هذه الوقفيات الأربع اثنتان لاسحاق جلبي من مناستير (٢) والثنتان الاخريان من سلانيك(٣) .

٨ – وقفية (مصلح الدين المادني Muslihudin el-Madini) وهو الذي بنى (خان قرشملي) في مدينة اسكوبيا . ويعود تاريخها إلى ٢١ ديسمبر ١٥٤٩ م ٢ يناير ١٥٥٠ م وهي احدى الوثائق التي اشتهر المؤلف بكتابتها باسلوبه الرصين (ص ٢٢٥ – ٢٥٦) .

٩ – وقفية (كوجوسنان باشا Koxho Sinan Pasha) وتاريخها ٢٣ يوليو ١٥٥٦ (ص ٢٧٨ – ٣٠٨) .

ويقدم المؤلف هذه الوثائق باللغة العربية ثم يتبعها بنسخها الاصليه لكي يتمكن الباحث العلمي من المقارنة بينها وبين أصولها ، ويمهد لكل وثيقة بدراسة عن انشاء الوقفيات قبل الحديث عن الوقفية

(١) وهما مستشرقان من الباحثين المسلمين في علم اللغة التركية .
(٢) مدينة في جنوب يوغوسلافيا .
(٣) مدينة في مقدونيا قريبة من بلاد اليونان .

نفسها ، فنرى مثلا دراسته عن وزير / كوجوسنان باشا / إذ يقول : : — إنه الباني الجنسية من (توبويان Tpojan) في منطقة(لوما Lume)إنه يعطي لنا صورة حسية عن مزيد من الشخصيات الألبانية في هذا المجال ، وقد نجده يشك بالوثيقة تاريخياً وفيلولوجياًثم يعرض النص الأصلي والترجمة. ولو بدأ بالترجمة ثم قدم النص الأصلي لكان من الأفضل وهو يحلل كل وثيقة على حدة تحليلا علمياً .

ولا يكتفي المؤلف بدراسة الوثقيات وترجمتها فحسب بل نجده يبين أموراً أخرى ذات أهمية علمية بالغة . منها أنه يقارن مولف الباحثين من كل مشكلة تاريخية ، ويعرفنا بالعناوين الكاملة البحوث التي تطرقت لدراسة الوثقيات ويقدم لنا صورة حقيقية عن المؤلفين ومؤلفاتهم وسيرهم (٢٠٥ — ٣٤٨) وقد نراه يصحح لبعض المؤلفين الذين تطرقوا لمشكلة الوثقيات . بعد دراسة جدية فان الاستاذ الدكتور / حسن كاليشي / يحاول أن يضع المشكلة في موضعها الحقيقي فيحللها تحليلا كاملا .

وبهذا يقدر على تصحيح النص في الوثيقة التي تأخذ بعد ذلك شكلها الحقيقي / الصفحات ١٢٤ — ١٢٥ — ١٦٠ — ١٦١ / .

وينبغي ألا تدهشنا نزعة المؤلف العلمية وترجمته الأمينة كما أشرنا فالاستاذ الدكتور / كاليشي / ان لم أكن مغالياً هو الوحيد المتمكن من اللغة العربية في البلاد اليوغوسلافية. وفي أثناء تأليفه لهذا الكتاب رجع إلى مصادر عديدة بلغات مختلفة من تركية والمانية وانكليزية وافرنسية .

وفي الصفحات التي تقع ما بين ص ٣٠٩ إلى ٣١٣ يختم المؤلف كتابه وتليه صفحات المصادر والمراجع٣١٥ — ٣٢٠. ونرى أن المؤلف قد أهتم اهتماماً كبيراً بتحقيق الكتاب فرجع إلى مكتبات أنقره واستانبول وبوسنة ومقدونيا وكوسوفا .

وختم الاستاذ الدكتور (حسن كاليشي) كتابه ٣٢١ — ٣٤١ باللغة الالبانية والألمانية ولو قدمها بالعربية لكان أقرب إلى العارفين بهذه اللغة وذلك أفضل بكثير لان الكتاب يهتم بالثقافة العربية وانتشارها في الدول البلقانية .

وقد أورد في خاتمة الكتاب الاسماء الجغرافية والطوبوغوافية ٣٤٣— ٣٤٣ واسماء الاعلام ٣٤٨ — ٣٥٦ .

فالكتاب مكتمل من الناحية العلمية ، وقد بذل / د . كاليشي / جهداً ملحوظاً في تأليفه مع الاعتراف ببعض الهنات كما ذكرنا آنفاً، لكنها لم تؤثر بما قدم لنا المؤلف من دراسة وتحليل علمي وبحث .

وهذا الكتاب أهمية ثقافية ولاسيما في مجالي التاريخ السياسي والقانون فهو يتطرق في مواضيع جمة إلى الحكم العثماني في يوغوسلافيا ، ومن خلال الوثائق المطبوعة في هذا الكتاب عرفنا أسماء عدد من منشئي ، الاوقاف الذين لعبوا دوراً فعالا في بناء منشآت كثيرة ثقافية وصحية ودينية واجتماعية وتاريخية وأدبية .

وقد كشف المؤلف بهذه الوثائق بعض الجوانب التي لم تكن مدروسة دراسة موضوعية نذكر على سبيل المثال أنه أظهر أن / خان ترشلي / في اسكوبيا لم يكن من بناء / جوستنيان Justinian / كما ذكر بل أنشأه / المادين / الذي أنشأ خاناً آخر وحماماً في / تريبجا – Trepqa / و/ سوق نوفي Navi Pazar/ كما حل مشكلة بناء جامع سنان باشا في مدينة / بريزرين Prezeren / ومدينة / كاجانيك Kacanik / .

ولاشك أن كتاباً من هذا النوع يتطلب تحقيقه الماماً بالمخطوطات العربية والتركية ومعرفة بأنواع المنشآت . ليس لنا إلا أن نهنيء المؤلف متمنين أن يواصل عمله الثمين في هذا المجال .

جامعة بريشتينا – كوسوفا – يوغوسلافيا

العصافير

أديب عزت

العصافير مجموعة قصص ط أولى بيروت المؤسسة الأهلية للنشر والتوزيع – ١٩٧٤ ط ثانية تشرين الثاني ١٩٧٧ – بيروت دار الطليعة ١٢٦ صفحة ، قطع متوسط : غلاف الفنان العربي اللبناني نبيل أبو حمد .

في مطلع الستينات صدرت لياسين رفاعية القاص العربي السوري أول مجموعة قصصية بعنوان : «الحزن في كل مكان » ولاحظ الناقد والكاتب العربي المصري رجاء النقاش في الدراسة التي كتبها في تلك السنوات عن تلك المجموعة :

«أول ملاحظة على هذه المجموعة هو الخلط بين التجربة الذاتية » و«التجربة الشخصية» ففي عدد غير قليل من القصص يروي لنا الكاتب أحداثاً يكاد يقر القارىء أنها من الأحداث الشخصية التي حدثت له بصورة واقعية مباشرة ، أي أن هذه «القصة » تكون مجموعة من الخواطر والانطباعات أكثر منها عملاً فنياً يبنى على أساس من الواقع المباشر ولكنه يخلق ويبتكر ، دون أن يسجل فقط مجرد تسجيل ورصد . »(١)

ومن العيوب التي لاحظها أيضاً رجاء النقاش : « نقص التبرير الفني » وأن «بناء القصة يتفكك في يد الكاتب أحياناً حتى يصبح مواقف من الحياة مجموعة الى بعضها دون رابط كبير ، إنه لايفكر في بناء أحداث ، ولا في تطور تلك الأحداث تطوراً طبيعياً لكي يصل إلى هدف محدد . »

وخلص رجاء النقاش إلى القول :

«هذه العيوب الرئيسية ينبغي على الكاتب أن يعمل على استثمار امكاناته الحقيقية دون أن يتزلق في التعبير بطريقة

«الخواطر» أو تسجيل لقطات من الحياة متوازية «لا تركيب» بينها ، وبدون بناء موحد يحدد وظيفةكل لقطة من تلك اللقطات وبدون كشف عن العناصر الايجابية الكامنة في الحزن والأسى تلك العناصر التي يمكن أن تقول للانسان :

تقدم مازال هناك طريق . . هذه الأشياء تحتاج إلى مزيد من الجهد حتى يبرز الكاتب امكانياته الطيبة ويصل بعمله الفني إلى مكان طيب . » (٢)

وبعد ثلاثة أعوام على صدور تلك المجموعة صدرت للقاص مجموعته الثانية «العالم يغرق» ، وجاء في المدخل الذي كتبه المرحوم الاستاذ فؤاد الشايب لهذه المجموعة :

«أول مالاح لي من قراءة هذه المجموعة من القصص أن مؤلفها هو بطل مسارحها كلها ، وأنه إنما يلجأ إلى صيغة المتكلم في رواية أحداثها ، لأن هذه الصيغة كما هو معلوم أقرب إلى التعبير عن الذات ، وأبعث على كسب شوق القارىء ، عندما يكون مزاجه من مزاج المؤلف ، وتجربته من مثل تجارب حياته ، وعلى الأخص إذا كان في مثل سنه وشبابه » وضمت مجموعة قصص «العالم يغرق» «١٣» قصة وأجمل المرحوم الشايب رأيه بقصص المجموعة بالقول :

«لذلك أراني وقد رجعت إلى حصيلة المطالعة والمراجعة في قصص الصديق رفاعية ، اختار ثلاثاً من المجموعة لأضعها في المقام الأول من الابداع الفني بالنسبة لرفيقاتها ، وهي قصص «المطر» و «ابتسامة في حياة رجل مزيف» و . . «عيون ثلاث صغيرات» ، ولقد اخترتها لأن الجرس الإنشائي فيها أكثر نعومة ، أو لنقل أقل صخباً .ولعل المؤلف عندما كتب بعض هذه القصص كان أقل انفعالا يعني أكثر امتلاكاً لناصية القلم ،وأقدر على التأمل والتصوير -فجاء العمل القصصي أبعد عمقاً وأينع فناً ، وأبعث لنشوة القارىء الذي يتطلع مع المؤلف إلى مطارح اللقاء الفسيحة . » (٣)

ودأب ياسين رفاعيه بعد هاتين المجموعتين على صقل أدواته الفنيه وغاب صوته القصصي فترة طويلة من الزمن كان القاص خلالها يعمل في الصحافة اللبنانية ويتنابهمن حين إلى آخر الحنين إلى صوته القصصي القديم الأول . .

وتشير مجموعة ياسين رفاعيه الجديدة : «العصافير» إلى قدرة هذا القاص على امتلاك أدواته الفنية والسيطرة عليهاوتجاوز ماكان قد أشار إليه كل من رجاء النقاش والمرحوم فؤاد الشايب ، وتؤكد أن سنوات الصمت القصصي التي مر بها كانت سنوات تأمل

ومراجعة ، ومعاناة وجهد على طريق تطوره كقاص ومن أجل امتلاك صوت قصصي لا يذوب ضمن جوقة الأصوات ، بل يحاول أن يتفرد عنها ، وأن يعثر على ايقاعه الخاص و . . المتميز.

لقد طلبت مجلة هندية ذات يوم إلى نهرو أن يكتب لها عن غاندي فقال:

«عاش بيننا رجل عظيم جداً كان يدعى المهاتما غاندي ، اعتدنا أن ندعوه بحنان : أبانا ، فلقد كان بالغ الحكمة من غير أن يظهر حكمته » .

و « العمل الفني الأصيل هو الذي يشبه حكمة غاندي فيخفي قيمته العميقة وراء مظهر بسيط لايقلق الأعصاب وإنما ينفذ بسهولة إلى الشعور والذهن ».

وياسين رفاعيه وبعد عشرات القصص الناجحة وبعد تجربة طويلة عمرها عشرون عاماً في كتابة القصة توصل في « العصافير» كتابة قصة عميقة ولها حضورها مضموناً وتقنية في القصة العربية المعاصرة .

والكتابة عند ياسين رفاعيه ،كتابة القصة بشكل خاص باتت تشكل الملجأ، تحولت من رد فعل ذاتي إلى رد فعل انساني شامل ، وهو في المدخل الذي كتبه في مطلع مجموعته الثالثة هذه يتحدث عن الكتابة . . وعن تجربته فيها فيقول « السؤال هو الذي جرني إلى الكتابة ، في البداية من أجل الحصول على الجواب ، ثم تحولت إلى هاجس يتداخل في أعصابي باستمرار .

تركت الدراسة باكراً ، وعانيت من البطالة طويلا ، وكنت بين الحين والحين أجد عملا ما ، عند صانع أحذية تارة ، وعند بقال تارة أخرى ، وفي معمل النسيج ، ثم استقرت بي الأمور زمناً طويلا عاملا في مخبز لصنع الكعك ، كان أبي أحد أربعة شركاء في ادارته ،كانت الحياة صعبة ، وكنت أحس بنفسي صعوبة الحصول على لقمة الخبز ، والمعاناة اليومية من أجل الحياة وكانت الهموم الصغيرة تتراكم باستمرار لتشكل ثقلا عن النفس والقلب والأعصاب وكان الفشل كثيراً ، وكان النجاح حلماً ، وأمام هذا الواقع كان لابد لي من وسيلة للتعبير ، ووجدت نفسي منساقاً إلى الكتابة ولكن على نحو غير جدي في البداية ، ومع مرور الأيام توسعت نظرتي للحياة وأصبحت الكتابة ملجأي ، ثم سرعان ما تحولت عندي من رد فعل ذاتي إلى رد فعل إنساني شامل ، فعشت مع الناس وصرت أتداخل في مآسيهم ومتاعبهم وهمومهم اليومية إلى حد أصبحت مآسي أنا ومتاعبي أنا ، وهمومي أنا . » (٣)

وأبطال القاص في هذه المجموعة

هم أنفسهم : أولئك الرجال الذين عاش معهم المؤلف في الأزقة القديمة وتداخل في مآسيهم ومتاعبهم وهمومهم اليوميـة . وهم أولئك الذين علموه الكتابة ، بل علموه «كيف يعيش الإنسان الحقيقي وكيف يموت بكل كبرياء وكرم أخلاق» ، والذين تطاردهم ظروف الحياة القاسية والبشعة ، والذين يعيشون حياة يردى فيها حتّى الحلم :

« الرجل كان يحلم ، آخر الاسبوع ، سيحمل يضع ليرات ادخرها من العمل ، ويذهب بها إلى زوجته وولده الرضيع اللذين تركهما عند أبيه في القرية ، كان يحلم أن يشتري للصغير حذاء ، مطاطياً ، وأن يحمل لزوجته كنزة صفراء تقيها البرد القاسي ، كان يحلم مختبئاً تحت تلك الشجرة عن العالم كله . . ربما الرب وحده يعرف أنه هنا .

الأرض ندية ، والشمس الدافئة تدخل ملابسه فيحس بلذة وخدر . .

كان يحلم لو كانت له هذه الأرض ، لو كانت له بناية ، لو كانت له بضعة أشجار . » الخ

فجأة .

انحرفت شاحنة ضخمة عن الطريق العام ليتلافى سائقها دهس رجل قفز بغته أمام عينيه وأقتحمت الجدار الذي هدمته دفعة واحدة ، فتهاوت حجارته الثقيلة لتسحق الجسد النائم سحقاً . لكن أحلام الرجل استمرت في التدفق » رجل يحلم ص ١٦ .

والموروثات تحاصر الانسان ، ويرين التخلف ويهيمن الكبت في عالم لا مجال فيه حتّى لتحقيق أبسط شروط الحياة الإنسانية :

. . أما الشاب فقد ظل يراقب الفتاة حتّى غابت في داخل عربة الأجرة .

لاحقها بعينيه حتّى اختفت في آخر الشارع . .

تنهد بصوت مسموع ثم ركض لاحقاً بالباص . » الزحام ص ٢٥ .

ووسط هذه الحياة التي تخلو من الحياة . . تتشوه في الإحياة وتسقط في التكرار والرتابه . يأتي الموت ، يرسم خط النهاية :

« كان مغمضاً عينيه كأنه يغط في نوم عميق ، وكانت هناك إبتسامة عذبة قد ارتسمت على شفتيه ، هزته الحفيدة :

— جدي . . جدي .

لكنه لم يجب .

وكانت الشمس في الخارج ترتفع إلى الأفق » شجر الزيتون ص ٤٢ .

وعبر واقع التخلف ، رحيل العدالة يهيمن البؤس أيضاً على قطاعات مختلفة من الناس ، تسيطر الفاقة ، وتصبح السمكة . . حتّى السمكة حلماً ، مطلباً :

– كم أشتهي أن آكل سمكاً .
ستفرح أختي عندما تذوق السمك

وعاد الأولاد حزانى إلى أكواخهم ، وكانت الشمس آنذاك تخفي وجهها وراء البحر . »

وللحياة وجهها الآخر . . الأكثر حزنا ، وخاصة هي بالناس المقفرة أيامهم من القمح والفرح واللون والحياة :

« ويخرج صوت الزوجة ضعيفاً :
– الحياة ليست لنا !
– حزني كبير على الولد ، سيكبر ويصبح شحاذاً .
– وسيلعن اليوم الذي ولد فيه . . »
المارد ص ٨١ .

وإذا كان شاعر إنساني كبير قال ذات يوم :

« هنا عالم عجيب .
لدرجة أن الأسماك تشرب القهوة
وتأكل الخنازير البطاطا

بينما لا يجد الكثير من أطفال العالم . . لا يجدون الحليب » فان في قصص «العصافير » الكثير من صور وملامح هذا العالم ، الحزن . وباستمرار فـان للصورة بالابيض وجهها ، شكلها الآخر وبالأسود :

« أعتاد علي أن يترك حيه القديم ، ويتنزه في الشارع الحديث القريب ، الذي أخذت القصور تملأ جنباته ، كان علي هناك يستنشق هواء مختلفاً ، ويشاهد أناساً مختلفين كلياً عن الذين يشاهدهم في الحي ، إنهم نظيفون جداً يرتدون ملابس جميلة وأمام قصورهم سيارات مختلفة الأحجام والألوان » .

ولأن الطفولة هي البراءة . . . النقاء ، الأمل ، الوعد ولربما يتحقق على يديها المستقبل الأكثر إنسانية وعدالة كان الولد « علي » سرعان مايتحاور ، يلتقي إنسانياً مع الولد الآخر الذي ترك كلابه وتقدم ببطء من باب القصر حتى صار محاذياً له تماماً :

« نظر إليه علي فرآه نظيفاً ، شعره الأشقر مصفف باناقة ، وكاد علي يترك مكانه ، لولا أن الولد سأله :

– هل أحببت حديقتنا .
قال علي :
– إنها حديقة جميلة .
– هل عندكم حديقة ؟
– ليس عندنا حديقة .
– هل عندكم سيارة ؟ .
– ليس عندنا سيارة .

وأحس علي أن الولد الآخر بدا مزهواً وهو يقول له :

— هذه حديقتنا .

ثم أشار إلى مكان الكلاب وقال :

— هذه كلابنا .

وأخيراً أشار إلى السيارة الفخمة وقال له :

— وهذه سيارتنا .

قال علي :

— حياتكم جميلة . « الكلب ص ٨٧ .

وفي عالم نأت عنه المحبة وتردت فيه القيم يهلع حتى العصفور ، ويهرب من جديد صوب الغابة بعد أن مل الغابة . :

« مل العصفور الغابة فدخل إلى المدينة ، تجول فوق أبنيتها الأنيقة ، ولما هم يلم أعشاب عشه لمح رجلا ممسكاً بخناق رجل آخر ثم أخرج سكيناً من وسطه وحز عنقه من الوريد إلى الوريد وصرخ العصفور هلعاً ، واتجه هارباً صوب الغابة » العصافير ص ١٢٠ .

وإن قصص : رجل يحلم ، الولد ، في المصعد ، نجمة الصباح ، شجر الزيتون . الحصاة . لعبة الزمن ' وغيرها من القصص التي تضمها مجموعة « رفاعية » هذه : « العصافير » والتي صدرت بعد صمت دام حوالي عشر سنوات ، هي السنوات الفاصلة بين مجموعته الثانية « العالم يزرق » وبين الثالثة هذه « العصافير » تختلف تماماً عن مجمل نتاجه في القصة القصيرة ، ويمكن القول أنها مختلفة إختلاف تطور إنسان على مدى عشر سنوات من عمره ، فهنا في « العصافير » التقنية الحديثة مكتسبة في عمق ، وهنا أيضاً ، في « العصافير » قدرة جديدة لدى القاص على اقتطاع شرائح صغيرة من الحياة الإنسانية ووضعها في منعطفات الفراق أو التخطي وباسلوب إنما يجعلها أقرب تأثراً بأساوب « تشيخوف » أي التصوير السريع الرمزي للمرارت الطالعة كتثاؤبات إنسانية ، أسيانة في واقع لا يصدق بؤسه . . . وكان من الطبيعي لياسين رفاعية وفي نهاية مرحلة طويلة من التجارب التقليدية أن يرتد إلى إستعارة عيني طفل ، إستعارة وضعت كما يقول عصام محفوظ الشاعر والمسرحي العربي اللبناني . . وضعت التقنية والطموح على الصعيد الفني في مستوى واحد لتجعل صاحب هذه المجموعة في عداد الذين يطورون القصة العربية القصيرة في اتجاه الشعر منذ أن بدأ زكريا تامر بكسر الحاجز بين المنطق والحلم(٥) .

والحوار في العصافير يقتصر على مفاتيح الرموز ، والتصوير يتضاءل ليفسح للتصور مكاناً أكبر . . والنفس القصصي يوغل في الابتعاد عن الفوتوغرافيه والسرد ويلج بهدوء . . وشفافية إلى عالم النفس الشعري المجنح الجميل . .

وكما قال رفاعية في حوار معه :

« قصصي القديمة واقعية تأخذ الحياة كما هي ، إنها عبارة عن نقل مباشر من الحياة في حين ان لقصصي الجديدة أدخلت عليها اللون ، لا بحيث يبدو (الأبيض أبيض أو الأسود أسود) .. كلا تتلون الألوان من خلال أزمة الأبطال النفسية . وحاولت في هذه المجموعة أن أدخل لعبة جديدة ، أحب أن أطلق عليها اسم « القصة التشكيلية » نسبة إلى الفنون التشكيلية إذ تتحول القصة عندي إلى لوحة ، تشكل إنطباعاً معيناً لدى مشاهدتها للمرة الأولى ثم يتبدل هذا الانطباع بتبدل الحالة النفسية لمشاهدها مرة ثانية وثالثة ورابعة وهكذا . . والعصافير بدايتي الحقيقية ، وكان علي أن لا أنشر ما كتبت قبلها .»(٦)

ومن هنا أيضاً يمكن القول أن «العصافير» هي إضافة متميزة إلى ماضي رفاعية القاص ، وخطوة يعبر بها من الماضي إلى حاضر موشح بالتجاوز والمعاصرة . . ومن هنا أيضاً . . إلى عطاءات قصصية قادمة سيكون لها حضورها وتميزها في ميدان القصة العربية القصيرة المعاصرة .

(١) رجاء النقاش . « نحو قصة عربية » مقدمة : « الحزن في كل مكان » دمشق ١٩٦٠
(٢) المصدر السابق .
(٣) فؤاد الشايب « كلمة الصديق » مدخل إلى مجموعة رفاعية « العالم يغرق » دمشق ١٩٦٣ .
(٤) ياسين رفاعية « لماذا أكتب ؟ » مدخل إلى قصص العصافير – الطبعة الثانية بيروت ١٩٧٧ .
(٥) عصام محفوظ في مقال له عن المجموعة موضوع المراجعة . صحيفة النهار بيروت ١٩٧٧ .
(٦) من حوار مع ياسين رفاعية أجراه الكاتب . صحيفة الثورة دمشق ١٩٧٧ .

قــراءات

حكاية حبيب بن درواس سيد قومه

مريم فرنسيس

قراءة اولى :

« حكاية حبيب بن درواس ، سيد قومه » حكايــة شيقــة . انها لا تشبـه غيرها من الحكايات والقصص . تحبها لانها تخلق فيك متعة ذهنية . تنتهي من قراءتهــا وشعور بالرضى عـن نفسك ، يرافقك ويريحك .

قراءة ثانية :

انك ترتاح بما اتعبك به الكاتب هاني الراهب . لقد شغلك بجمله المعترضة ، ارغمـك ان تقف لتصغـي الى اسئلته الفضولية، وأوهمك، بتعابيره الخاصة، انكشاركته لعبة نسج القصص والحكايات، فوجدت الامر ، على متعته ، غاية .

قراءة ثالثة :

فالجمل المعترضة كثيرة نسبيا . تلفت انتباهك بشكل ظـاهر . ولقد وضعهـا الكاتب ، كما هو مألوف ، بين خطين ،، وقد لا نستطيع ان نعتبر كل ما وضع بين

(١) قصة : هاني الراهب . نشرتها المعرفـة في العدد : ١٨٧ ـ ايلـول ـ ١٩٧٧ .

خطين جملاً معترضة ، كما هو الحال بالنسبة لـ :

ـ الاحداث والاشياء ـ (السطر الثاني ، الصفحة الاولى ، الصفحة ـ ٧٠ ـ من المعرفة) .

ـ الخليفة ـ (السطر ١٢ ، الصفحة ٢ ، الصفحة ٧١ من المعرفة) .

فقد تعتبر هذه الكلمات جملاً ضمر فعلها ، بمعنى : « اعني الاحداث والاشياء اعني الخليفة » وقد لا تعتبر . ولكن ما يهمنا هنا هو الاعتراض بحد ذاته ، سواء كان ذلك بجمل كاملة ، ام بجمل ضمر مسندها ، ام بمجرد كلمة فقط .

فاذا اتفقنا على ذلك يكون في السهولة . « الاعتراض » السمة الاساسية والميزة لاسلوب هاني الراهب في « حكاية حبيب ابن درواس ، سيد قومه » ولناخذ مثال على ذلك الفقرة الاولى من القصة :

« الاحداث المعروفة عن حياة حبيب بن درواس قليلة ، واقل منها الاشياء المعروفة عنه . وكلتاهما ـ الاحداث والاشياء ـ من الامور غير الموثقة في التاريخ العربي . (ولسنا ندري لماذا بقيت غير موثقة امور جسيمة من هذا النوع ، بالغة الدلالة ومتراكمة العدد كرمال الربع الخالي » .

فهذه الفقرة تتالف ، اذا ما اعتبرنا النقطة الحد الفاصل للجملة التامة ، من ثلاث جمل :

الاولى تتالف بدورها من جملتين معطوفتين بحرف العطف « الواو » ، ومترابطتين ترابطا متماسكا ، خلقه ابتداء الكاتب الجملة الثانية بالخبر « أقل » . فاذا « واو العطف » بين خبرين : « قليلة وأقل » ، خبر ينهي الجملة الاولى ليفقد مباشرة الى خبر الجملة الثانية ، علاوة على صيغة أفعل التفضيل « اقل » التي تدفع الحكم بسرعة متزايدة ، فاذا هذه الواو مفصل قوي ، يربط الجملتين ، ويشدهما باحكام .

بعد هذا التدفق المتسارع في الجملة الاولى ، ياتي الاعتراض فجاة في الجملة الثانية ، فيستوقفنا بشكل طارىء . فقد كان بامكان الكاتب أن يحذف « ـ الاحداث والاشياء ـ » ويتابع على هذا النحو : « وكلتاهما من الامور غير الموثقة في التاريخ العربي » ، فيدعنا نتابع القراءة في انسياب متناسق . انما تدخل ليوجهنا ويقودنا كما يشاء . فعندما لجا الى الاعتراض بوضع « الاحداث والاشياء » بين خطين ، لم يكن بحاجة فقط الى ان يلفت انتباهنا الى ان الاحداث والاشياء غير موثقة في التاريخ العربي ، بل ان ينال موافقتنا على ذلك . واعتقد ان هذا ضروري كاتفاق اولي بين الكاتب والقارىء ، لكي يستطيع هذا الاخير ان يرافق الكاتب في المهمة التي اخذها على عاتقه في « حكاية حبيب بن درواس ، سيد قومه » .

هذا لا يعني ان الكاتب يفرض علينا نمطا معينا في التفكير ، بل العكس . فالاعتراض يفتح امامنا افقا واسعا للتفكير

الحر . فعندما استعاد الكاتب لفظتي « الاحداث والاشياء » نبه القارىء وساعده لكي يقف قليلا ويتساءل : كيف تكون الاشياء غير موثقة ؟ فالاحداث تفلق بالقصص والاساطير والتكهنات . أما الاشياء فكيف ؟ أليس وجودها بحد ذاته دليلا موثقا ؟ فهي أما ان تكون أو لا تكون ... واعتقد انه ما كان ليتسنى للقارىء ان يفكر بتلك التساؤلات لو ان الكاتب ضمر لفظتي « احداث واشياء ».

اما الجملة الثالثة والاخيرة من الفقرة الاولى فقد وضعها الكاتب بين قوسين . وما يوضع بين قوسين يبدو وكأنه اضيف الى النص . انه ليس من الاصل . فالقوسان يعزلانه ويلحقانه بتحفظ بالنص.

فهذا الالحاق اعتراض أيضا بالنسبة لانسياب النص ككل ، وله عمله. الكاتب يستعمل القوسين ليعطينا مزيدا من الشرح والايضاح . ليقضي على التباس يمكن أن يقع . ليذكرنا بأمر ما . ليرمي بتعليق من هنا ، ليغمز بلباقة من هناك ، اذا رأى ذلك أكثر موافقة من الجملة المعترضة التي تبدو الانسب لهذه المهمة ، كما هو الحال بالنسبة لهذه الاسطر التي أتت في أول الصفحة الرابعة من القصة (صفحة ٧٣ من المرفقة) :

« هناك مثلا اصرار حبيب بن درواس على مقابلة الخليفة ، رغم ان الاخير كان معتكر المزاج (ومزاج الخلفاء شيء يحسب حسابه وليس مزحة ثقيلة) » .

فلو ان الكاتب جعل الجملة التي وضعها بين قوسين جملة معترضة على النحو التالي : « رغم ان الخليفة كان معتكر المزاج ، ومزاج الخلفاء شيء يحسب حسابه وليس مزحة ثقيلة ، هناك اصرار حبيب بن درواس على مقابلة ذلك الاخير .»، لاتى تنبيهه أكثر قوة ولباقة . ولكن يبدو ان الشكل الذي كتب فيه هاني الراهب هو الانسب .

على كل الكاتب حاضر دائما . وكما تدخل باستعماله الاعتراض في الجملة الثانية من الفقرة الاولى تدخل ايضا في الجملة الاخيرة عندما وضعها بين قوسين. انه يصر على ايقافنا على المعطيات الصعبة التي انطلق منها كي يبعث حادثة غابرة ، غلفها الغموض ، واكتنفها الالتباس .

بعد هذا الاطلاع في بادىء الامر ، رأى من الضروري ايضا ان يبقى على اهبة واستعداد ، لكي يزودنا بكل ما نحتاج اليه من اشارات وتنبيهات وايضاحات . من هنا كثرة الجمل المعترضة ، والجمل التي وضعت بين قوسين في « حكاية حبيب ابن درواس ، سيد قومه » ؛ ولا سيما في النصف الاول حيث راح الكاتب يجمع معطيات القصة ويقدمها لنا .

قراءة رابعة :

ولم يقتصر حضور الكاتب فقط في مهمته كدليل ، بل فرض حضوره ايضا في استفهاماته المتعددة والمتنوعة .

فصيغة الاستفهام التي اكثر منها الكاتب، وقد تمركزت في ثلاث مجموعات :

ـ الاولى في آخر الصفحة الاولى وأول الصفحة الثانية (ص ٧٠ ـ ٧١ من المعرفة) .

ـ الثانية قبل آخر الصفحة الثانية بسطرين (ص ٧١ من المعرفة) .

ـ الثالثة في آخر الصفحة الثالثة (ص ٧٢ من المعرفة) .

هذه الصيغة خلقت ديناميكية حية ، شدت القارىء بقوة ، واستقطبت اهتمامه حول الامور التي تهم الكاتب بالذات ، فوجد القارىء نفسه مدفوعا ، بشيء من الاهتمام ، الى ان يلاحقها بدوره .

وهذا ما يخلق المتعة . لان هذه الاسئلة المتعددة التي طرحها الكاتب بغزارة لم تكن للتشويق فقط ، بل كانت بمثابة دعوة وجهها الكاتب الى القارىء لكي يشاركه مهمته . فعندما يطرح الكاتب سؤالا ما يطلعنا مسبقا على مشاغله ، يقدم لنا موضوع عمله ، يرسم اتجاه سيره . باختصار يضعنا في المشكلة فيجد القارىء نفسه ، وقد اطلع على اهتمامات الكاتب ومشاغله . انه مدعو الى البحث معه عن حلول . من هنا التفاعل بين الكاتب والقارىء .

الكاتب يثير موضوعا ما . القارىء يبحث عن تصورات واحتمالات ، يكون فكرة ما منتظرا اجابة الكاتب . فاما ان يسر بلباقته ويوافقه على رأيه ، يعجب بمنطقه وبخصب خياله ، واما ان يستاء بعض الشيء لان الكاتب لم يف الموضوع حقه ، فظلمه بعد ان اثاره .

ومن المواضيع الهامة التي اثارها هاني الراهب في « حكاية حبيب بن درواس ، سيد قومه » موضوع السلطة او « هيبة الحكم » . فبعد ان دخل حبيب على هشام ، وكان هذا الاخير مختليا بنفسه اثار الكاتب هذه التساؤلات :

« بماذا كان هشام يفكر وما الذي جاشت به سريرته في تلك اللحظة ؟ لماذا اراد ان يكون للحكم هيبة ، ولماذا اراد للهيبة ان تمنع دخول الناس في غير اوانه ؟ » .

انها تساؤلات خطيرة ،تكمن خطورتها في ان الكاتب اخضع للتساؤل والشك ما الفناه بديهيا . وانها لمهمة لانها تهز مفاهيمنا ، وتحرك امورا نحن بحاجة الى معرفة كنهها .

وكان من شان هذه التساؤلات ان تشكل منعطفا جذريا في تحابك العقدة ، وتوجيه الصراع : لقد اثار الكاتب موضوع التمرد ، وهيا لحبيب بن درواس ان يحمل رايته . لكنه تخلص بلباقة من هذه المهمة ، وتحول عنها عندما جعل حبيبا ذاهلا عن كل هذه الافكار الغريبة .

قراءة خامسة :

وكان اكثر لباقة عندما اشركنا مباشرة في عمله كمؤلف قصص وحكايات وقد تم

له ذلك عن طريق استعمال عبارات خاصة، رمى بها هنا وهناك في النصف الثاني من القصة ، حيث راح يؤلف بين المطيات التي جمعها في النصف الاول . فعندما نسمع الكاتب يقول :

« يمكننا الآن ان نتصور اللقاء بين الرجلين بطريقة الفصل ... ويمكننا ، بشيء من الخيال وشيء من التعاطف ، ان نستدعي الصورة كاملة ... » .

يخيل الينا ان المطيات طيعة لينة بين يدي الكاتب ، يستطيع ان يقولبها في الشكل الذي يشاء، كطفل يلهو بمعجونته، ويكيفها كما يريد .

فانعدام المقاومة ، او بالاحرى عدم شعورنا بها ، وكان الكاتب تعمد ذلك ، حبب الينا هذا العمل الشيق ، وخلق فينا احساسا بفرح الانتصار ، الانتصار في الخلق في اعطاء شكل لمواد مائعة ، متناثرة ، مبعثرة .

اذن نحن في «حكاية حبيب بن درواس، سيد قومه » امام قصة تتكون . لقد اوقفنا الكاتب على الاطوار التي مرت بها حكايته فانتقلنا معه من الطور الاول الى الثاني ، فالثالث ... فالاخر . وهذا ما يميز قصة هاني الراهب عن غيرها من القصص التي تقدم في شكلها النهائي المكتمل . وهذا ما يمتع القارىء اذ يتابع المراحل التي تتم بها عملية الخلق.

ولقد امتعنا هاني الراهب في « حبيب بن درواس ، سيد قومه » وان كانت تلك الاخبار ، كما قال ، غير موثقة في الكتب .

★ ★ ★

مناقشات

سؤال ضد العلم
سؤال ضد التاريخ

علي داوود

لا اظن ان عربيا واحدا اليوم يحس بواقع امته ويشعر بالغيرة على العروبة المتخلفة ، لا يفكر بالاسباب التي آلت بالعرب الى ماهم عليه ، وبالوسائل التي تخلصهم مما هم فيه لتدفعهم الى الامام.

ان كل عملية للتقدم يجب ان تسبقها عملية مسح شامل للواقع الذي نريد ان نتجاوزه ومعرفة سلبياته الكابحة لتقدمنا وايجابياته التي يمكن ان نسميها ب « المتابعة » الحضارية في تاريخ الشعوب والنسغ الحي الذي يبقى في اللب ولا يمكن التخلي عنه في كل عملية للتطور والذي يعد اكتشافه وفرزه عن القشور المعوقة من اكبر عوامل الاندفاع السريع والواعي نحو الامام بل من اكبر العوامل التي تكسبنا مناعة ضد التراجع والانتكاس.

ولست اشك ان الكثير ممن نسميهم (مثقفين)بالمعنى التقليدي للكلمة لم تعد تحرقهم هذه الحقيقة التي لايمكن التجادل فيها وهي : (اننا متخلفون) واننا شعب يسعى نحو الخلاص من كل القيود والكبول التي صنعناها لانفسنا وصنعها لنا ـ معنا ـ الاعداء ، ولكن بامكانيات قليلة او بطاقات معطلة . ذلك لان كثرة المعايشة للتخلف تخلق نوعا من الالفة له والاعتياد عليه [فصار يحق لهم ان تشق عليهم مفارقة حالات الفوها عمرهم كما يالف الجسم السقم فلا تلذ له العافية](١) وذلك لان المنافسة الرهيبة اليوم في التسابق على الكسب والوصول والانشغال بالترف والاستهلاك عوقت الكثيرين من هؤلاء فصرفتهم عن التفكير في حال امتهم الى التفكير في حاجاتهم اليومية فقط . وذلك لان الواقع القاسي بكل ابعاده والانتكاسات المتكررة التي عاشها هذا المثقف العربي جعله يشعر بنوع من الاحباط ، من اليأس والعجز و « الشعور بالعجز والعزلة عامل رئيسي من عوامل

اللانسيس »(١) والسلبية. وهذا الشعور السلبي يجعل صاحبه يعيش حياته بلا مبالاة او بدون قيم جماعية ، فيحصر همه في بعد واحد هو البعد الحياتي (الحيواني) ولا اقول يلغي الابعاد الاخرى تماما او يقتلها ، وانما يعتم عليها او يطمسها حتىتجد الفرصة المناسبة والمناخ الملائم .

— ٢ —

وفي ظروف العجز والسلبية والبعد الواحد تبقى فئة قليلة تحمل هموم الجماعة وتفكر في امر هذه الامة الصعبة (اقدارها) ، متجاوزة الحصار ، مبرهنة على اصالة هذه الامة وحيوية هذا النسغ الذي بدا كان القشور واللحاء قد أتت عليه .

منهؤلاء القلة أستاذنا حافظ الجمالي. والمتتبع لكتابات الاستاذ الجمالي على صفحات الجرائد والمجلات ولا سيما المعرفة والموقف الادبي منذ سنوات ، المستمع لاحاديثه ومحاضراته يدرك تماماان الرجل يعيش هذا الهم بتخصص فريد ، لا اظن ان واحدا من كتاب ما بعد النكسة عاشه بجدية وجلد واستمرار وحدة مثله. انه الهم الذي يحرق الانسان العربي كي يعرف سر الفشل المزمن الذي منيت به امتنا منذ قرون وما تزال تمنى به . وقد اقتنع الاستاذ الجمالي ان العوامل الخارجية التي نسرف في تضخيم دورها واكبرها الاستعمار ليست سببا رئيسيا في تفسير هذا الفشل والتخلف وانما هو نتيجة . غير انه انقلب بعدئذ الى سبب عريض لا شك في هذا .. وكاد يصل الى قناعة هو منذ سنوات يطرحها للمناقشة والتمحيص هذه القناعة التي (جازف في طرحها) على حد تعبيره هي : ان التخلف بذرة في الشخصية العربية سببها الانغلاق علىالذات وشدة الالتصاق بها والتمركز حول الانا . هذا التمركز والانغلاقربما كانلحياة الصحراء والبداوة التي عاشها الانسان العربي في جاهليته دور اساسي فيه . وما كاد الاسلام يضرب هذا الانغلاق ويبسط هذا الانكماش والتشنج حتى عاد من جديد باشد مما كان لان عاملا اضافيا دخل المجال ، انه عامل القهر السلطوي ..(٢) .

ولقد استطاع الاستاذ الجمالي ان يوظف كثيرا من وقائع الماضي والحاضر في سبيل البرهان على نظريته في تفسير التخلف المزمن او قل فرضيته باسلوب وصفي اكثر مما هو تفسيري يعتمد على تحليل الظاهرة بردها الى جذورها المادية والطبقية .

— ٣ —

وفي فلك هذا الهم كتب مقالته الاخيرة [العرب والفكر العلمي].وصل في نهايتها الى نتيجة مفادها ان العرب غير علميين لانهم ذاتيون اكثر من اللازم — كما يرى — وهي فكرة في ظاهرها تصدم الكثيرين ممن يعتبرون العروبة دينا (كالدين) فيه الحلال الذي يؤدي بصاحبه الى الجنة وفيه الحرام الذي يصل بصاحبه الى النار .

يعتمد الاستاذ الجمالي في مقالته على معايير اربعة للحكم علىفكرنا العلمي اوله. يستعيرها او قل يضعها للحكم الدكتور وصفي حجاب في كتابه (الفكر العربي في مئة سنة) . وهذه المعايير هي :

١ ـ ان العلم العربي لم يحظ حتى الآن بجائزة نوبل واحدة .

٢ ـ معيار المجلات المنشورة (العلمية طبعا) .

٣ ـ المؤتمرات الدولية العلمية .

٤ ـ معيار البحوث المنشورة في الخارج لعلماء عرب .

هذه المعايير تضعنا امام حقيقة نعرفها ولا نبالي بها وهي ان تخلفنا العلمي كبير في مائة السنة الماضية .

الاستاذ الجمالي لم يقف عند حدود المائة بل رأى ان الظاهرة تنسحب على تاريخنا كله ولهذا [قفزت به الخواطر] الى رأي ابن خلدون في العرب : [وهم ـ اي العرب ـ ابعد الناس من الصنائع لانهم اعرق في البداوة وابعد عن العمران الحضري](٤) . و [هم ابعد الناس عن العلوم لان العلوم ذات ملكات محتاجة الى التعليم فاندرجت في جملة الصنائع والعرب ابعد الناس عنها](٥) .

ثم ينقل رأي الجاحظ ومن بعده احمد امين [وكثيرون غيرهم يعتبرون هذه العقلية ملازمة لمرحلة البداوة وبالتالي فهي طبيعية ـ لكن الشيء غير الطبيعي هو ان تستمر هذه العقلية لتصبغ كل حياتنا السياسية والاجتماعية بصباغها حتى الآن .](٦) .واخيرا يعلل الاستاذ الجمالي هذه الظاهرة بالنزعة الذاتية التي حملها الانسان العربي من البداوة . ويرى ان [الفكر العلمي يرقى ويبشر بالمشاركة في حياة العصر الهامة بمقدار ما نرقى من الفكر البدوي المنغلق على ذاته الى الفكر الحضري المنفتح للآخر](٧) . كيف يتم ذلك ؟ وما السبيل اليه ؟ [الرعاية الرسمية والشعبية](٨) . على اي اساس من العمل ؟؟

ـ ٤ ـ

هل تعسف الجمالي في الحكم على العروبة ؟

لا . لقد بدا الاستاذ الجمالي في معظم مقالته ناقلا لا مرتئيا . وهو ينقل هذه الآراء ليؤكد فيها ان العربي منغلق على ذاته ولهذا لم ينزع منزعا حضاريا!.

ترى : هل نحن بحاجة الى براهين ومعايير كي نعرف اننا متخلفون ؟ وكي نعرف ان النزعة العلمية عندنا مهزومة؟. قد نحتاج الى ذلك مع الذين ما زالوا يرون امتهم في الاوج ويعيشون في بعض الماضي اكثر مما يعيشون في الواقع . فيقولون للشانئين كيف كانت وكيف صنعت وماذا قال الاجانب عنها ويروحون يضربون لك الامثلة بما قال : غوستاف لوبون وبيركسوهو نكة وطوقان وتوينبي وو ... وماذا يجدي كل هذا امام حقيقة نعيشها كل يوم بل في كل لحظة وهم يلمسونها بايديهم كلما نظروا او سمعوا او قرأوا اننا شعب متخلف لا نحسد على واقعنا ابدا . هذه حقيقة ونحن نجزم ان سببها ليس النزعة العلمية التي نمتلكها . هل يكفي هذا (المتاش) اذن كي نتهم العقل العربي والشخصية العربية من اساسها؟ كلا . فالحديث عن الماضي بكل توهجه مع اغفال الواقع المستمر منذ قرون كالحديث عن العجز التكويني في بنية الذات العربية. كلاهما يغفل شيئا ويضخم جانبا ما .

ان الفكر العلمي عند العرب مهزوم منذ قرون . هذا صحيح .وان ما وصل اليه الاستاذ الجمالي مع من نقل عنهم

لا يصدمنا . انها حقائق نعيشها فلماذا نصدم حين نترجمها الى عبارات واضحة على الورق ؟.

الذي لانوافق عليههو تصنيف الشعوب بشكل قطعي الى شعوب علمية واخرى غير علمية . واعتبار القدرة على العلم والصناعة (ملكات) فطرية تميز شعبا عن شعب .. كما في قول ابن خلدون . والذي نرفضه من الاساس هو سؤال الاستاذ الجمالي : [ترى هل يمكن ان تكون هذه العقلية اصيلة في النفس العربية ؟](٩) .

ليس هناك عقلية اصيلة في الشعوب ثابتة خالدة لا تتغير واخرى طارئة تزول بزوال الظروف . العقلية والطبائع والعادات وحتى القيم كلها هي حلول لمشكلات واجهت الانسان وبالتالي فهي تتغير بتغير هذه المشكلات . ان الطبائع والخصائص التي تعيشها الشعوب او تسم بها تتطبع دائما بنمط الحياة والعلاقات التي تعيشها هذه الشعوب على ضوء الواقع التاريخي وهي معرضة للتغير بتغير هذه الانماط(١٠) .

ومهما يقل في ان لكل امة طباعا ثابتة واخرى زائلة فان هذا محض تجريد . اذ كل طبع وصفة مهما سما معرض للتغيير ولكن بنسب متفاوتة . [والذين يرددون دائما عبارات هذه طبيعتنا وهذه عاداتنا وتقاليدنا وهذا هو ماضينا وتراثنا وامثال ذلك متخذين منها ذريعة للرفض ـ رفض التغيير ـ يحكمون على الامة العربية بانها راضية بواقعها مطمئنة الى عاداتها منعكفة على اوهام ماضيها .](١١) . ويلح د.عبد العزيز الاهواني على هذه الفكرة فيرى : [ان افتراض الثبات الخالد حين نتحدث عن العروبة او المصرية فضلا عن انه خيالي محض ، فليس وراءه غير التحريف والمسخ لكل اصلاح ، وانه لمبرر للجمود والركود والرجعية](١٢) .

القدرة على العلم ، ليست حكرا على شعب دون شعب وهيموجودة لدىالعربي كما هي موجودة لدى غيره اذا تساوت الشروط . وانما نستطيع القول ان هذه القدرة لدينا ـ الآن ـ معطلة لا في ميدان العلم وحده بل في ميادين اخرى .

لهذا ليس مهما ان نبحث اذا كان جوهر الحضارة العربية العلم ام غيره ـ كان الحضارات تصنع بالجهل ـ فالحقائق التاريخية تثبت ان العرب عرفوا العلم ونقلوه وساهموا في تطويره ، ولكن المهم ان نعرف ان تيارا آخر غير علمي اكتسح هذا الجوهر وعطله عن الاستمرار ، ولاحقه في كل صقع حتى نقله من وجوده كظاهرة الى وجوده كاختصاص وهواية . ومن المهم كذلك ان نعرف ان هذه الثورة المضادة ما تزال مسيطرة الى اليوم . وليس من الانصافاننضيء الجوهر ونغفل العرض الذي انتصر عليه واستمر الى يومنا ، كما فعل الاستاذ صفوان قدسي في مقالته : [من المصادفة الجيولوجية الى الحقيقة الحضارية](١٣) .

نعم في تاريخنا اتجاه علمي ولكن [في الوقت الذي نلمس فيه هذا الاتجاه العلمي الذي يمثل جوهر الفلسفة العربية التي تتفق مع الدولة الناشئة الطامحة نجد كذلك اتجاها آخر مناقضا كل التناقض.. هو اتجاه صوفي اشراقي مفرق . يقيم الحدس مكان العقل والمعرفة اللدنية او النفث في الروح مكان التحديد الكمي واحوال النفس ورياضتها ومجاهدتها مكان

التجربة الحسية . وهو اتجاه معاكس تماما يمثل الصراع داخل المجتمع العربي الاسلامي ويمثل عناصر النكوص والتخلف .](١٤) .

فهل انتهى ولاؤنا لهذه النزعة المضادة؟ وهل اخذنا نوالي الجوهر المهزوم ؟

اذن نحن في سبيلنا للبرهان على ان عصر التخلف قد انتهى . وان العروبة بدأت تتجه نحو القيمة وان عقلها العلمي اخذ يتفتح.ولكن [عندما تهاوت الفلسفة العربية الاسلامية في المشرق والمغرب توقفت الفلسفة العقلية التجريبية . مما يدل على انها جوهر الحضارة العربية وعنصرها الفعال ولكن بقيت حتى اليوم مواكب المتصوفين] (١٥) . مهم ان نعرف كل هذا . والاهم من كل هذا ان نعرف لماذا ؟ وهذا هو السؤال الكبير كما طرحه الاستاذ الجمالي(١٦) .

لماذا لم نستطع الى اليوم ان نفرغ من النقاش حول الاسباب التي آلت بنا الى ما نحن عليه فنصوغها بوضوح ونضعها امام اعين الاجيال كي تكون عبرة ومنارة في مسيرتها نحو صنع المستقبل ؟

لماذا ما زلنا نحتجب عن جوهرنا ؟ لماذا ما زلنا نعيش على هامش العلم والعمل حتى بدا للاصدقاء والاعداء اننا خير امة اخرجت للناس الا في صنع الطائرات والصواريخ ؟ لماذا تجمدت العروبة عند نمط من الحياة لم تتجاوزه او لا تكاد ؟. لماذا يتعطل الجدل الاجتماعي عندنا دهرا ؟ لماذا تبقى المعوقات الثلاثة في طريق تقدمنا ـ كما يرى د. زكي نجيب ـ دون تبدل ولا حسم ؟؟(١٧) لماذا تبقى العروبة امبراطورية وقف التنفيذ (جاك بيرك) ؟ لماذا ؟ يجيب الاستاذ الجمالي :

لان الشخصية العربية انغلقت على نفسها وتمركزت حول ذاتها . ما سر ذلك ؟ نتيجة للحياة القبلية وما هو معروف عنها من [التنازع والصراع المتصل والغزو المتبادل](١٨) .

من ناحية المبدأ انا اوافق الاستاذ الجمالي على ان [الذاتية هي النظرة الجزئية والخاطرة والحدس العابر وبالتالي فانالعلم يصبحمستحيلا..](١٩). فالانسان السلبي المنغلق على ذاته ليس قادرا حقا على صنع الحدث وتكوينه وبالتالي على التفكير العلمي في البحث عن الافضل وسبيل الوصول اليه . وأرى ان مقولة علم الجمال [الفن انا والعلم نحن] صحيحة . ولكن من ناحية تطبيق هذا المبدأ على الانسان العربي القادم من الجاهلية لتحكم عليه بأنه انسان غير علمي فانا اعترض . وبعيدا عن التجادل اقول لاستاذنا :

١ ـ هل تظن ان شعبا من شعوب العالم دخل التاريخ الحضاري مباشرة ولم يمر بالمرحلة القبلية التي مر بها شعبنا ؟ واذن فلماذا حملنا معنا من هذه المرحلة التي مرت بها كل الشعوب هذه الخاصة وحدها وتخلت عنها الشعوب الاخرى .؟؟

٢ ـ وهب الطابع القبلي من صراع وغزو وتنازع كان مما تفرد به الانسان العربي في الجاهلية ـ ولا اخال ذلك ـ فهل يتحمل هذا الطابع وزر ما قررته من ذاتية وفردية حرمتنا وتحرمنا من ثمار العلم ؟

اذا كان هذا صحيحا فكيف نوفق اذن بين صفات العربي في الجاهلية من كرم

وشجاعة ونجدة واندغام قبلي واحيانا قومي .

(وهل انا الا من غزية ان غوت
غويت وان ترشد غزية ارشد .
دريد بن الصمة
وقعة ذي قار قول العرب عن مجتمع عربي ما انه حي من أحياء العرب .
قال حسان يهجو :
جللت قومك مخزاة ومنقصة .
ما ان يجلله حي من العرب) .
وبين هذه الذاتية ؟

وما تعليل الفخر الجماعي الغالب في الشعر الجاهلي ؟ ..

وهل ترى أن صفة الكرم وقد كانت ضرورة اجتماعية في مجتمع الصحراء . لا تتناقض مع الانانية ؟ ومثلها كل الصفات العربية التي لا تعيش بدون الجماعة والتي اشتهر بها العربي في جاهليته واسلامه (خياركم في الجاهلية خياركم في الاسلام) ؟ . والحق أن تراثنا العربي يعكس لنا صورة عن إيثار العربي وغيريته في معاملاته الاجتماعية وذوبان الشخصية الفردية في شخصية الجماعة لا تكادصورة اخرى لشعب آخر تضارعها .

٣ ـ انا أرى ان عاداتنا وتقاليدنا الشعبية في اقامة المآتم والاعراس والموالد والاعياد لا تتفق في مظهرها مع الذاتية وشدة الالتصاق (بالانا) فماذا يرى استاذنا ؟

لا شك أن السلبية لا اللاذاتية هي الاوضحفي سلوك انساننا العربي. والسلبية لا تعني عدم القدرة على الابداع اوالانغلاق على الذات وانما تعني الانكماش لاسباب. وتعني كبح القدرة ولجمها عن الانطلاق لصالح الواقع وخدمة المستفيدين به لفترة . وهي بالتالي غير علمية ولكنها قابلة للتغيير بسرعة .

٤ ـ اذا كانت اللاذاتية في بنيةالانسان العربي وتمنعه من صنع العلم فهل كان المعتزلة واخوان الصفا وكل الفلاسفة التجريبيين في تراثنا غير علميين ؟ أم كانوا حقا غير عرب جميعا ؟ وبماذا نفسر صعود الخط البياني للفكر العلمي عند العرب في بعض مراحل العصر العباسي ؟؟

ه ـ هناك إشارة هامشية لاستاذنا الجمالي أوردها دون أن يعطيها ماتستحق من الاهمية وهي في رأيي نقض لفرضيته التي تقول بأن العربي لشدة التصاقه بذاته لا يمكن أن يكون عالما أو ان ذلك والعلم مستحيل .

يلاحظ أن هناك اسماء عربية لامعة حقا في جامعات العالم يسمع بها المرء ـ ولا يستغرب ذلك ـ فما تعليل هذا؟؟

١ ـ العقل العربي قادر على الابداع والعطاء كغيره اذا توفرت له شروطالابداع دون ان تحول الذاتية بينه وبين ذلك .

٢ ـ جاهلية مجتمعة تمنعه اي ان شروط الابداع المتوفرة هناك ليستمتوفرة هنا .

٦ ـ نعم في انساننا العربي المنحدر من حدودالتخلفالى اليومسلبية وفردية. وقد يكون لهذه الظاهرة اكثر من سبب واحد . لعل منها قسوة الواقع المادي الذي عاشه هذا الانسان مما جعله يلجأ الى عالم آخر مطمئنا . ولعل منها الشعور بالعجز والعزلة والغبن . ولعل

منها تفكك الروابط الاجتماعية وعمق الخلخلة الاجتماعية في البنية الطبقية وضعف الاستقرار في عصورنا العربية كلها . ومن المجدي ان نذكر بالفقرة الخاصة التي كتبها الدكتور عصمت سيف الدولة بعنوان [القومية والفردية](٢٠) في كتابه « نظرية الثورة العربية » . وفيها يقول: [والفردية وباء في المجتمعات المتخلفة خاصة فيما بين المثقفين . ويرجع هذا الى أسباب عدة : منها ان برامج التربية والتعليم والثقافة والاعلام في المجتمعات المتخلفة كانت لفترة طويلة من وضع القوى الاستعمارية لخدمة غاياتها ومن غاياتها اضعاف العلاقة الاجتماعية التي تربط الناس بمجتمعاتهم في مصير واحد حتى لا تؤدي هذه الرابطة الى وعي الناس والتزامهم بتحرير مجتمعاتهم ومنها احتضان القوى الاستعمارية للعناصر المتفوقة من المتعلمين واتاحة فرصة اكمال ثقافتهم في معاهدها وجامعاتها ... ومنها ان المتعلمين يمتازون بما يعلمون عن الكثرة الغالبة في مجتمعاتهم المتخلفة ... ومنها ميراث الممارسة الليبرالية ذلك المذهب الفردي الذي يتجاوز تمجيد الفرد الى اطلاق الفرد من التزاماته المترتبة على انتمائه الى مجتمعه .... يضاف سبب آخر للفردية في الوطن العربي المتخلف هو ان المثقفين في الوطن العربي هم أكثر الناس علما بأن التقدم لا يمكن ان يقوم على اساس التجزئة ومن هنا يعلمون علم اليقين ان وعود التقدم الاجتماعي في مجتمعاتهم الاقليمية وعود كاذبة في النهاية. فهم يرفضون فيما بينهم الانتماء الى دولهم الاقليمية لانهم يعرفون انها فاشلة ..] وقد تكون هناك اسباب اخرى . ولعلنا تكون على صواب أكبر اذا قلنا :

١ ـ ان سببا واحدا ليس السبب حتما فيما نحن فيه من تخلف ولا علمية.

٢ ـ ان انغلاق العربي على ذاته وشدة التصاقه بنفسه وسلبيته من الآخرين على ما يبدو ليس سببا وانما نتيجة ، وليس طبعا وانما تطبع .

ولست انكر ان هذه السلبية بقدر ما كانت نتيجة اصبحت سببا اليوم .

ـ ٥ ـ

لم يتهجم الاستاذ الجمالي على العرب والعروبة . كل ما فعله انه حاول تفسير ما نحن فيه من تخلف علمي وحضاري على ضوء (فرضية) ونخال أن اخفق . ولكن الاستاذ علي عبد الله توهم ذلك فراح (يدافع عن العرب والعروبة)(٢١) ، ويسود وجه الصفحات المتعددة من مجلة المعرفة بشواهد من افعالنا واقوالهم قد يجهلها البعض ولكني لا احسب قارئا مطلعا في بلادنا يجهلها بله الاستاذ حافظ الجمالي ! .. كل هذا حبا في العروبة ورغبة في الدفاع عن مقدراتها وانجازها الحضاري الرائع ـ في الماضي ـ

وفي رأيي ان الدفاع عن العرب والعروبة امام جنود العرب والعروبة كالتهجم عليها للتشفي ، لا يخدم واقع العرب ولا يقدم خطواتنا خطوة واحدة الى الامام .

اكان الاستاذ الجمالي يريد حقا ان يهاجم العروبة لندافع عنها ! وهو الذي يحرقه تخلفها كما يبدو لكل قارىء متتبع؟ انريد حقا ان نتهجم على العروبة حين نقول انها عروبة متخلفة لم تعرف بعد طريق المستقبل الذي عرفته الشعوب المتحضرة

في العالم ؟ اننا نبحث يا استاذ علي عن سر تخلفنا عن عقدنا التي لم يسمح لنا (القياري جدا) على امتهم بوضعها تحت المجهر واظهارها للعيان . ان المريض يبرأ من عقدته اذا هو عرفها فلماذا لا نحاول جميعا التعرف عليها دون مدح ولا ردح ؟ انا معك في ان الظاهرة لا تجرد من ظروفها ، وان ذلك عمل تجريدي ، والوصول الى احكام عن هذا الطريق وصول تعسفي . ولكن اي قارىء لما كتب الاستاذ الجمالي يعرف انه تحدث عن الظاهرة في معرض وصفها اكثر مما تحدث عنها فيمعرض تفسيرها باسبابها الاجتماعية الجذرية والطبقية . وكان الاولى بك ان تكمل المهمة فتنطلق تبحث عن الجواب الاهم للسؤال الكبير المشروع لماذا ؟؟ من الجذور .؟.

يقول الاستاذ علي عبد الله [ان النزوع الحضري والنجاح العلمي ـ وهم كبير في مثل ظروفنا ـ ما لم نوفر شروط الحياة الاجتماعية والسياسية الحقوما لم نحل معضلاتنا الاجتماعية](٢٢) وعم نتحدث نحن ؟ أليس عن السر في ذلك لماذا ؟ ان هذه العقد لم تجد حلا منذ امد طويل طويل فلماذا ؟؟

[ان الملايين من العرب ما يزالون في حاجة الى مجرد ما يحفظ الحياة مجرد الغذاء الكافي ليستطيعوا التفكير في التطور الى مزيد من التجربة](٢٣) . لماذا هناك شعوب افقر بكثير يا استاذ علي فجرت قنبلتها النووية كالهند ، وكانت الصين من قبل . وعلى كل فلسنا بدعا في الشعوب فلماذا تقدموا ويتقدمون ونبقى؟ مع اننا نرتكز على ارضية حضارية ـ كما ترى ـ هي اس حضارة الغرب اليوم ؟. انه السؤال الكبير الذي لابد ان يكون محرقا تتجمع حوله اشعة العقول العربية. وكم نتمنى ان نفرغ منه لنبدأ خطوة اخرى !.

اوافقك ان ظروفا قاسية كبلت الانسان العربي ومنعته من الجدل الاجتماعي .

واوافقك ان انساننا كان اعجز من تغيير هذه الظروف .

ولهذا لا اؤمن معك بشرعية الدفاع عن العرب والعروبة امام حقيقة انا وانت نقربها وهي اخفاق العرب والعروبة منذ قرون في التغلب على ظروفهم وحل التناقض بين هذه الظروف ـ الماضي ـ والمصير ـ والمستقبل ـ على حد تعبير الدكتور عصمت سيف الدولة .

نعم للظروف حقها وقد تكون كبيرة ولكنها ـ بكل ثقة ـ لن تنقلب الى منقذ لنا يوما ما بدون الانسان ولن تتغير بحتمية قدرية بدون جهدنا ، وفي غياب لمساتنا الثورية والجماعية الواعية عليها.

انك كما ـ بدا لي ـ مقتنع ان الجدل قانون خاص بالانسان وان التطور هو باتخاذ الجدل الاجتماعي محله في الاساس. هذا الجدل هو [اسلوب الشعب في ١ ـ ادراك مشكلاته ٢ ـ حل تلك المشكلات ٣ـ تنفيذ الحل بالعمل](٢٤) .

فاذا ما توقف الجدل الاجتماعي في مجتمع ما او تعطل ، واستمرت الظروف تسير بتلقائية فان الملوم الاول هو الانسان لان المسؤول الاول عن التغيير هو الانسان من قمة المسؤولية الحاكمة الى قاع المحكومين . وعندما يغيب جوهر عروبتنا عن الساحة مئات السنين ليحل محله التيار المتناقض باستمراريته الى اليوم ،

لا تكون مهمتنا كثوريين تبرير ما حصل بما هو واقع وتغطية عجزنا وفشلنا في الوصول الى الطريق السليم الذي يحررنا ويبعث جوهرنا المهزوم بشتم الاستعمار والاستبداد والظروف القاسية والاقدار اللينة . لان النير يصنعه الثان الفاعل والقابل ، ولان الظروف تستمر حتما اذا لم يكسر رتابتها الانسان الثوري . وسواء عزلنا الظاهرة عن ظروفها ام لا فهذه هي النتيجة . نحن متخلفون منذ قديم وما زلنا تائهين لا نعرف طريق الخلاص .

وبكل صدق قاس ، علينا ان نتهم انفسنا قبل غيرنا نحن ـ الجزر المنفصلة عن بعضها وعن محيطها .

نحن الذين تحولنا الى الات تتكلم ولا تفعل وتجيد سرد الاعذار ولن [الاقدار] والدعاء للعرب بالنصر وللعروبة بالتوفيق. ولست ازعم انه لا عذر لنا البتة ولكن الى متى ؟

وهل الطريق الذي نختاره هو احسن الطرق ؟ نعم قد نجد مبررا وعشرين ولكن لم نجد مخرجا . وقد قالوا ان الجبان قد يجد لمشكلته عشرين حلا ولكن الحل المناسب الذي يختاره من بينها هو الفرار.

ايها الصديق علي العبد الله [اذا كان هذا الجيل قد قبل اعذار اجيال سبقته وحاول هو ان يكرس هذه الاعذار فانه لن يجد من يقبل له عذرا](٢٥) يقول ماركس:

[ليست ماركسية ولا ثورية تلك النظرية التي تنتقل من تقرير واقع موضوعي الى تبريره كامر واقع(٢٦) وتاكد [ان صنع التاريخ سيكون دوما ولاريب امرا ميسورا لو كان يمكن ان يتم بعدم خوضنا المعركة الا حينما يكون مؤكدا ان كل الظروف الى جانبنا .](٢٧) .

ـ ٦ ـ

اخلص الى القول : ان السؤال عن العقل العربي هل هو علمي ام غير علمي هو سؤال ضد العلم .

وان التساؤل عن ابداع العرب العلمي ومساهمتهم فيه او عدم ذلك هو تساؤل ضد التاريخ .

وان السؤال المشروع الاهم في هذه المرحلة هو: اننا شعب عربي عرف الحضارة وصنعها ولكن تيارا آخر طبعنا بطابعه في ظروف ما وكبلنا عن الانطلاق فلماذا حدث هذا ؟ ولماذا يستمر ؟؟

وان الدفاع عن العرب والعروبة للرغبة في الدفاع او لتبرير قصور الانسان العربي فردا وجماعة عمل لا يخلو من (مراهقة قومية) . والاولى من كل هذا ان نكرس الجهد لنعرف موطن الخلل في مسيرتنا القومية الاشتراكية ولندع التعلل بالطباع والظروف ، لان هذه وتلك ستبقى الى وقت طويل طويل بغير الانسان الثوري الذي يكسر استمراريتها التلقائية بجهده الثوري الواعي والمنظم .

الهوامش

(١) الكواكبي ـ ام القرى .

(٢) جان بول سارتر ـ دفاع عن المثقفين ـ ترجمة جورج طرابيشي ـ دار الآداب . دليل الغياب ص / ١٣٢ / .

(٣) انظر الموقف الادبي عدد (٧ و ٨) ١٩٧٥ ـ خصائص الشخصية العربية بين الازدهار والانهيار .

المعرفة ـ عدد ١٦٦ ـ السؤال الكبير .

المعرفة ـ عدد ١٨١ ـ نحن والتراث .

المعرفة ـ عدد ١٨٤ ـ العرب والفكر العلمي .

المعرفة ـ عدد ١٧٠ ـ ملاحظات حول التاريخ .

(٤) ابن خلدون المقدمة ـ نقلا عن المقال المذكور . [العرب والفكر العلمي] .

(٥) ابن خلدون المقدمة ـ

(٦) نفس المصدر ـ ٧ + ٨ ـ المصدر السابق .

(٩) المصدر السابق .

(١٠) يراجع في هذا الموضوع ما كتبه د. عصمت سيف الدولة في كتابيه ـ نظرية الثورةالعربية واسسالاشتراكية العربية. والفصل الاخير من كتاب صلاح مختار [بعض القضايا الايديولوجية للبرجوازية الصغيرة] . وبالتحديد ص ٩٢ / ٩٣ / من اسس المعارف السياسية ـدار التقدم موسكو ـ ١٩٧٥ .

(١١) الباحثون عن نموذج حضاري جديد ـ د. عبد العزيز الاهواني مجلة الكاتب عدد ١٣٣ / ١٩٧٢م / وقد اعاد نشره في كتابه ازمة الوحدة العربية .

(١٢) ازمة الوحدة العربية ـ د. عبد العزيز الاهواني . المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت) ط١ ١٩٧٢م ـ ص ٨٥ .

(١٣) المعرفة عدد ١٨٦ ـ من المصادفة الجيولوجية الى الحقيقة الحضارية ـ صفوان قدسي ص ٥ ـ ١٦ .

(١٤) معارك فكرية . محمود امين العالم ـ دار الهلال . ص [illegible]

(١٥) المصدر السابق : ص ١٢٢ .

(١٦) المعرفة عدد ١٦٦ وفعل مثله الدكتور شكري فيصل ف. : لماذا .. لماذا .. لماذا ؟ المعرفة عدد ١٧١ ـ ١٩٧٦م .

(١٧) في كتابه تجديد الفكر العربي يرى د. زكي أن معوقاتنا الحضارية هي :

١ ـ ان يكون صاحب السلطان السياسي صاحب الرأي لا صاحب راي .

٢ ـ ان يكون للسلف كل هذا الضغط الفكري علينا .

٣ ـ الايمان بقدرة الانسان لا كل انسان بل المقربون منهم على تعطيل قوانين الطبيعة عن العمل كلما شاؤوا . على غرار ما يستطيعه القادرون النافذون على صعيد الدولة ان يعطلوا قوانين الدولة في اي وقت ارادت لهم اهواؤهم ان يعطلوها ـ

والكتاب صادر عن دار الشرق – بيروت ١٩٧٤م .

(١٨) و (١٩) المعرفة عدد ١٨٦ .

(٢٠) في كتابه نظرية الثورة العربية ص ٢٣٨ دار الفكر . واخشى ان اكون شوهت الفقرة ومسختها فلا بد من العودة اليها في الاصل .

(٢١) دفاع عن العرب والعروبة. المعرفة عدد ١٨٦ – ١٩٧٧م .

(٢٢) و (٢٣) دفاع عن العرب والعروبة.

علي عبد الله . عدد ١٨٦ المعرفة .

(٢٤) اسس الاشتراكية العربية . د. عصمت سيف الدولة – الهيئة العامة للتأليف والنشر . ط٢ ١٩٧١ ص ٢٢٣ .

(٢٥) من وسائل ماركس الى كوغلمان.

(٢٦) ماركسية القرن العشرين-روجيه جارودي-دار الآداب ترجمة نزيه الحكيم.

(٢٧) الثورة والجماهير -ناجي علوش- دار الطليعة بيروت ط٣ الخاتمة . ص ٢٣٢ .

نظـــرة في نظـــرة

محمود فاخوري

كتب الاديب الاستاذ عيسى فتوح مقالا بعنوان «نظرة جديدة في معاجمنا اللغوية»، نشر في العدد (١٨٧) من المعرفة (ص ١٣٦ – ١٤٢) . وقد اعجبت بما في هذا المقال من نظريات ثاقبة وغيرة على لغتنا العربيـة وسعي الى التجديد المتزن .

على انني وجدت هناك بعض الجوانب التي يحسن الوقوف عندهـا توضيحـا ومناقشة ، وهانا ذا اورد ملاحظات تتفاوت في اهميتها ، وتسير متسلسلة مع المقال نفسه :

١ – ذكر الكاتب في مستهل مقاله ان المعاجم العربية « ألفت على مدى عشرة قرون ، منذ ان صنف الخليل بن احمد الفراهيدي اول معجم له وهو كتاب العين حتى اليوم » .

والواقـع ان الخليـل عاش في القرن الهجري الثاني (توفي ١٧٥هـ) ونحن اليوم في القرن الرابع عشر ، فتكون المدة اثني عشر قرنا ، لا عشرة .

٢ – في حديثه عـن (لســان العرب المحيط) نص على ان الاستاذين : الخياط والمرعشلي ، ألغيا « باب الحرف الاخير، وفصل الحرف الاول لفعل الكلمة الثلاثي».

ولو راعينـا الدقة لاستبدلنا بعبـارة « فعل الكلمة الثلاثي » عبارة اصح منها وهي « الاصل المجرد للكلمة » ، لان هذا الاصل قد يكون فعلا او اسما ، كما قد يكون ثلاثيا او رباعيا او خماسيا ...

٣ – اتهم المعاجم العربية « جميعا » بالجمود واثبات المفردات القديمة فقط (ص ١٢٧) ، وايهـا تقف عنـد القرن الثـاني الهجري ، مهملـة جميع العصور التي تعاقبت بعد ذلك (ص ١٣٨) .

ولعل في هذا التعميم والتاكيد اجحافا ببعض المعاجم المتاخرة، مثل (تاج العروس) الذي عاش صاحبه في القرن الثاني عشر الهجري ، والذي ضم كثيرا من المفردات والمصطلحات التي جـدت بعـد عصـور الاحتجاج ، بل ان بعضها شاع في عصر

الزبيدي نفسه ، فتراه يذكرها في المادة نفسها ، او فيما استدركه على القاموس المحيط في ذيل المادة . ومن امثلة ذلك : الافندي ، القهوة (البن) ....

٤ ــ ذكر ان المستشرق (دوزي) قام بتاليف « معجم ضخم سماه (ملحق المعاجم العربية) ، نشره في ليدن في مطلع هذا القرن » . (ص ١٢٧) .

لم يكن (دوزي) حيا في مطلع هذا القرن حتى ينشر كتابه ، لانه توفي سنة ١٨٨٣ (او ١٨٨٤) . وكان قد نشر معجمه في ليدن سنة ١٨٧٧ ، ثم نشر ثانية بعد وفاته بباريس سنة ١٩٢٧(١) .

وهذا المعجم بالفرنسية والعربية، ويقع في جزأين ضخمين يضمان (١٧١٩) صفحة .

٥ ــ وفي كلامه على (المعرب)للجواليقي، ذكر ان هذا الكتاب جمع « الالفاظ التي لم تدخل المعاجم ، لا لانها جاءت بعد القرن الهجري الثاني ، وكذلك فصل الشهاب الخفاجي في كتابه (شفاء الغليل)....». (ص ١٢٧) .

يفهم من هذا القول ان ما في كتاب (المعرب) من الالفاظ لم يدخل المعاجم . والحق ان مؤلفه جمع فيه ما عرب من الالفاظ الاعجمية ، منذ الجاهلية حتى عصره ، لا التي جاءت بعد القرن الثاني. كما انها مثبتة في المعاجم الاخرى المطولة، لكنه افردها ليميزها من غيرها . فهو معجم ذو طابع خاص .

وهذا الجواليقي نفسه يقول في مقدمة كتابه المشار اليه : « هذا كتاب نذكر فيه ما تكلمت به العرب من الكلام الاعجمي، ونطق به القرآن المجيد ، وورد في اخبار الرسول (ص) والصحابة والتابعين ... وذكرته العرب في اشعارها ، واخبارها ، ليعرف الدخيل من الصريح » .

وانك لتجد فيه الفاظا مثل : (ابريق، ابليس ، جمان ، جورب ، خندق ، زنديق ....) الى غير ذلك مما ورد في النصوص العربية قبل القرن الثاني . والامر نفسه في (شفاء الغليل) .

٦ ــ وعندما عدد مصادر ابن منظور في (لسان العرب) حصرها في اربعة هي : (التهذيب ، والصحاح ، والمحكم ، والنهاية) ، واغفل مصدرا خامسا صرح به ابن منظور في مقدمة اللسان ، وهو (حواشي ابن بري على الصحاح) .

٧ ــ جعل كتابي الشدياق :(الجاسوس على القاموس) و (سر الليال في القلب والابدال) معجمين من المعاجم الحديثة . (ص ١٣٨) .

والحق ان تعريف « المعجم » ، في منهجه وترتيبه ، لا يصدق على هذين الكتابين . (فالجاسوس) ــ كما يبدو من عنوانه ومضمونه ــ معظمه في نقد القاموس المحيط، وتتبع عثراته فقط: كالغموض،والتصحيف، ومخالفة ائمة اللغة ، وتقييد التعاريف المطلقة و ... الخ ، مع ضروب الامثلة الكثيرة على ذلك كله من القاموس المحيط نفسه .

اما (سر الليال) فهو كتاب في اللغة وفقهها وصرفها ، والوقوف على اسرار تاليف الكلام . وقد جعله الشدياق ثلاثة اقسام :

(١) انظر معجم المطبوعات العربية ٨٩٤ ، و « المستشرقون » لنجيب العقيقي ٦/٧ ص ٥٥٨ .

الاول : سرد الافعال والاسماء التي هي اشهر استعمالا ، لايضاح تناسبها ، وابداء تجانسها ، وكشف اسرار معانيها .

الثاني : ايراد الالفاظ التي فيها قلب او ابدال ، وتقديم الشواهد الكثيرة من شعرية ونثرية .

الثالث : استدراك ما فات صاحب القاموس المحيط من لفظ او مثل او ايضاح عبارة او نسق مادة. (وهذا يدخل في النقد اللغوي) .

٨ ـ وقال في ص ١٣٩ : « وما ان اطل القرن العشرون حتى ظهرت العناية الخاصة بالمعاجم ، ولا سيما الصغيرة الحجم ، كمختار الصحاح للرازي ، والمصباح المنير للفيومي » .

وهذه العبارة توهم ان ذينك المعجمين ظهرا في مستهل القرن العشرين ، لكن اذا عدنا الى (معجم المطبوعات العربية) نجد انهما طبعا عددا من المرات في القرن التاسع عشر .

٩ ـ وفي حديثه عن المعاجم الحديثة اشار (ص ١٤١) الى ان مجمع اللغة العربية ، وسعي الى التجديد المتزن . المعجم الكبير في حوالي ٥٠٠ صفحة . واضيف الى ما ذكره الاستاذ عيسى ثلاثة امور :

ا ـ ان هذا الجزء الذي نشره المجمع لا يضم الا قسما من حرف الهمزة ، حتى مادة (أخي) . وهذه الطبعة لم تطرح للتداول ، بل اقتصر توزيعها على العلماء والباحثين لمناقشتها وابداء الملاحظات حولها ، تمهيدا لطبعة جديدة منقحة .

ب ـ ثم ظهر الجزء الاول ثانية سنة ١٩٧٠ وهو يضم مواد حرف الهمزة جميعا ويقع في حوالي (٧٠٠) صفحة .

ج ـ والمجمع اللغوي عازم على اصدار بقية الاجزاء ، على ان يخصص لكل حرف جزء مستقل .

١٠ ـ قال في حديثه عن (المعجم الوسيط) ص ١٤١ : « والاهم من ذلك كله انه ضم جميع مفردات اللغة قديمها وحديثها » .

وهذا الكلام فيه بعد عن الواقع . فان معجما يضم جزاه (١١٠٠) صفحة لايمكن ان يضم جميع المفردات القديمة والحديثة. ومقدمة المعجم الوسيط نفسه تثبت ذلك، ومما جاء فيها :

« اهملت اللجنة كثيرا من الالفاظ الحوشية الجافة ... واهملت كذلك الالفاظ التي اجمعت المعاجم على شرحها بعبارات تكاد تكون واحدة ، شرحا غامضا مقتضبا ، ..... كذلك اغفلت بعض المترادفات التي تنشا عن اختلاف اللهجات ..... وعنيت اللجنة باثبات الحي السهل المانوس ... كما اختارت اللجنة من المصادر اشهرها واكثرها استعمالا ....» الخ .

ومن الجدير ذكره هنا ان (المعجم الوسيط) طبع ثانية في القاهرة سنة ١٩٧٢ بعد معاودة النظر في الطبعة الاولى ، والافادة من ملاحظات الباحثين .

١١ ـ في كلامه على المعجمين : الكبير والوسيط ، قال : « لقد رتبت الكلمات في المعجمين الكبير والوسيط حسب نطقها، لا حسب تصريفها، فقد لا يستطيع التلميذ الصغير رد الكلمة الى اصلها الثلاثي ، لينطلق في معرفة باقي معانيها » . (ص ١٤١) .

والصواب ان مواد هذين المعجمين رتبت بحسب تصريف الكلمات اي بعد تجريدها من الزوائد ، لا بحسب نطقها . فهما على طريقة الاساس والمصباح والمنجد ، لا على طريقة الرائد والمنجد الابجدي .

حلب

وقائع

تجربتي في الفيلم الروائي الطويل

صلاح دهني

شهر ونصف الشهر من العمل المستمر.

أنجزت كتابة التقطيع الفني، خلال التوضيع قمت بتعديلات جديدة على بعض المواقف والمشاهد. وسعت بعض الأدوار، ولملمت غيرها. الهدف الأساسي: دوماً المزيد من الفعالية. شعرت أن التقطيع بات طويلا وسيمد في مدة الفيلم. وضعت بعض المشاهد موضع الاحتياط وضبطت ماقبلها ومابعدها، بحيث تكون تلك المشاهد الاحتياطية متحركة يمكن الاحتفاظ بها أو حذفها حسب الحاجة في نهاية المطاف، وبما لايوقع مركب الفيلم (المونتير) في إحراجات دقيقة. ليس في هذا الامر فحسب بل في كل مشهد، في كل لقطة، أحسب حساب المونتاج، وأبحث دوماً عن الحلول الملائمة لتيسير العمل.

أحسب كذلك حسابات أخرى في مقدمتها: التصوير. فالسينما السورية تظل معداتها محدودة وأدوات الإضاءة فيها قليلة ومن النوع الخفيف المتحرك ولاتملك القدرة مثلا على إضاءة مساحات واسعة أو شوارع برمتها. ورغم كل المداخلات السابقة لم تتمكن المؤسسة، أو أنها أهملت، استيراد بروجكتورات على الآرك، أو مايماثلها ويقوم مقامها. ليس هناك أيضاً «كرين» عملي للارتفاع بالكاميرا أو النزول بها،

() نشر الجزء الاول من هذه المقالة في العدد ١٩٠ ــ كانون اول.

مع غض النظر بالطبع عن الكرينات ذات الذراع الطويلة التي يمكن أن تحمل الكاميرا والمصور وترتفع بها وتنخفض وتتحرك بانسياب أمام الممثلين أو فوق رؤوسهم .

تلك كلها وغيرها أمور لا معدى لكاتب السيناريو والمخرج من أن يأخذاها في اعتبارهما منذ مرحلة السيناريو ثم الديكوباج ، وإلا هدرا جهداً مضيعاً كمن يبني على رمل .

بعد أكثر من ثلاثين يوماً لم تكن الجهة المعنية في المؤسسة قد أنجزت طباعة الديكوباج ! !
كما لم تتقدم خطوة حقيقية على طريق بدء التحضير للمراحل الأخرى التي تسبق التصوير . رأيت أن أخوض معركة الكتب والتقارير التي ترفع إلى المدير العام مسجلة رسمياً بأرقام وتواريخ . هذا أضعف الإيمان في غياب اتصال مستمر وميسر بل ويومي إذا لزم الأمر .

بينت للإدارة الجهود التي بذلتها بحثاً عن الطفل الذي يمكن أن يقوم بالدور الأول ، وأكدت على ضرورة التعاقد مع ممثل مصري كبير من مستوى محمود المليجي أو عماد حمدي .

بعد أيام دعانا المدير العام إلى اجتماع حضره مدير التصوير المقرر جورج خوري ومدير الانتاج نعيم حصري .

في الاجتماع أثير عدة نقاط في جملتها ضرورة التعاقد مع المخرج الفلسطيني غالب شعث الذي حضر من القاهرة ويعمل حالياً لصالح منظمة التحرير في بيروت ، بصفة مشاور فني . وفي موضوع الممثل المصري الكبير يقوم نقاش حول ضرورته أو عدمها . أؤكد وأوضح حقيقتين :

أولاهما : أن الفيلم سيكلف مبالغ كبيرة نسبياً ويجب أن نضمن الاعلانات : الوسيلة الاعلانية الاساسية لكسب الجمهور للفيلم ودفعه الى دخوله .. وشخص من مستوى محمود المليجي مثلا يشكل رأس اعلان على المستوى المحلي والعربي ، ولا يمكن أن يضاهيه في ذلك اسم أي ممثل محلي .

ثانيتهما : أن بطل الفيلم سيكون طفلا ، وحوله مجموعة أطفال ، ثم في محيط الدائرة الأوسع مجموعة ممثلين وممثلات مهما كانوا متميزين فسيقومون جميعاً آخر الأمر بأدوار قصيرة وعابرة . لذلك كان من الضرورة بمكان أن يكون ممثل دور «أبي طالب» العجوز الذي يكفل الطفل ويقود خطواته الأولى في الحياة بعد وفاة أبويه في حرب ٦٧ ، ممثلا كفؤاً وذا مقدرة كبيرة ليحمل جانباً أساسياً من المستوى الفني التمثيلي ويساعد على انتشاله ورفعه ودعم الطفل المستجد وغيره .

يبدو أن الحجة الثانية ، الفنية ، هي التي حكمت التقديرات حين تقرر الموافقة على الطلب . في زعمي أن الحجة الأولى — التجارية والجماهيرية — لا تقل خطورة إن لم تكن هي الأخطر ويجب أن يحسب حسابها

على الدوام في أفلامنا كلها مادامت تساعد على تأمين الفن والتجارة معاً . المهم بالنسبة لي أن المقترح ووفق عليه ، ولئن رجحت الحجة الأولى أو الثانية أو كلتاهما ، فما قيمة ذلك . .

يتقرر كذلك في الاجتماع البدء بالبحث الجاد عن الطفل الذي يقوم بدور البطولة الأولى ، ويتم الاتفاق على أنها مهمة شاقة تستدعي البحث في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في دمشق وحتى في بيروت ، وفي المدارس الفلسطينية في البلدين ، ويفضل أن يكون الطفل فلسطينياً أو يحمل ملامح عربية فلسطينية . فإذا توفر مثل هذا الطفل في الأجواء الفنية ، بين من سبقت لهم خبرة من أي نوع في الإذاعة أو التلفزيون أو المسرح ، أو حتى في المجال الرياضي ، يكون ذلك أفضل .

أقوم بزيارة مكتب دمشق لمنظمة التحرير الفلسطينية وأعرض للمسؤولين موضوع الفيلم . أبين ضرورة مؤازرة فعالة من المنظمة في جميع المراحل التي سيمر بها العمل . أشعر أن أحداث لبنان واستجرار الفلسطينيين إلى المعركة فيه تطغى على اهتمامات الجميع رغم أنني أوعد بكل معونة صادقة وممكنة . أقرر بيني وبين نفسي متابعة جهودي الأبعد مدى بنفسي ، فإذا أتيح لأية جهة أن تقدم مساعدة ما فذلك مفيد ومبارك في هذا الظرف الدقيق المتفاقم الخطورة .

بعد محاولات عديدة أتوصل لالتقاط علي زين العابدين الحسيني على الهاتف من بيروت . زوجته ما تزال مريضة . يعدني بتجهيز أشبال « هينين » سيقوم بانتقائهم وعرضهم علي حين أزور بيروت قريباً ، ونتفق على زيارة مدرسة أبناء الشهداء الفلسطينيين (مدرسة إسعاد الطفولة) في سوق الغرب ففيها نشاط فني مرموق . لكن الأحداث الدامية التي انتقلت من طرابلس إلى بيروت تحول دون السفر حالياً . (ومادمنا لا نستطيع بلوغ بيروت ولا نحن وجدنا الطفل المناسب في دمشق ، فلا يمكن السفر إلى القاهرة للتعاقد مع الممثل المصري الكبير) .

أزور معسكراً للأشبال تنظمه فتح في أطراف دمشق . انتقاء مشدد من بين مئات الأطفال المشاركين القادمين من مختلف أرجاء الوطن العربي . تصوير تجريبي سينمائي وفوتوغرافي لعدد منهم .

مكتب الإعلام يحضر اثنين من الأطفال قدرا نفسيهما للعمل الفدائي . . صور فوتوغرافية . .

أحصل على كتاب من مدير التربية بوكالة الغوث وأبدأ مع جورج خوري مدير التصوير ، سلسلة زيارات لمدارس اللاجئين في دمشق وأطرافها . . أدخل الصفوف مع جورج . نجوب «ماباحات» المدارس . . نستعرض مئات ، بل ألوف التلاميذ من من ١٠ إلى ١٢ سنة وحتى ١٤ سنة . يرافقنا في الجولة خليل طافش ، فنان من المسرح الفلسطيني فرغه مكتب الإعلام لمساعدتنا . صور فوتوغرافية ، دوماً المزيد من الصور . . إضافة إلى تصوير تجريبي سينمائي لأطفال

محــددين نلتقيهم ونتحدث معهم ونوجه إليهم أسئلة ، نستمع إلى إجاباتهم عنها.. أكثر جهودنا تذهب عبثاً. ومن سوءات الحظ، إلى ذلك، أن يكون أولاد المدارس الفلسطينية كلهم حليقي الرأس حفاظاً على نظافة (غير متوفرة بنحو عام) ، فلا تستكمل لهم في أذهاننا صورة كافية .

عندما أحس بدبيب الفشل أنتقل لزيارة مدارس اعدادية وثانوية سورية . الامكانات هنا أوسع وأغنى . أزور مدارس أبناء الشهداء السورية . انتقاء آخر.. صور وتصوير سينمائي .. أنتقي أطفــالا يقترحهم علي أصدقاء أو حتى من الطريق. أصورهم وأحصل على عناوينهم .

استعرض الاختبار ات السينمائية والصور الفوتوغرافية (وقد تجمع منها العشرات) مع عدد من الزمــلاء الفنيين بحضور جورج خوري ، خالد حمادة ، مروان حداد، محمد شاهين ، هيثم قوتلي ، غازي منافيخي ، منير حفار ، بهجت حيدر ، حسن يوسف. . وكلهم إما مخرج أو مدير تصوير أو مونتير أو كاتب سيناريو . .

أطلب رأيهم في الأطفال الذين يشاهدونهم على الشاشة . يتقلص الانتقاء ، ويقل عدد الاطفال المرشحين . هذا أمر ايجابي . محمد شاهين يقول : هل يمكن العودة لرؤية طفل أسمر أسود الشعر أعجبني . يعيد المونتير هيثم قوتلي البكرة فيوقفه شاهين عند الطفل المطلوب الذي يتحمس له .

يهتف بــه هيثم : ولكن هذا فراس ابن الاستاذ صلاح .

يقول محمد : لم أكن أعرف .. الولد حركته عفوية ووجهه جميل وأنيس .. أما وأنه ابنك فهذا أفضل . سترى كم سيكون ذلك مفيداً إن في فترة تدريب الطفل أو في فترة التصوير . .

لا آخذ كلامه على محمل الجــد الذي يستحقه . فقد قررت ألا أشرك ابني في الفيلم، واذا كان يظهر في أحد الاختبارات فبمجرد الصدفة وقد وضعته ليردف حركة وتعابير الطفل الأساسي الذي كان الاختيار السينمائي الأصلي مقرراً لــه وهو الطفــل سامي ابن الدكتور هشام الخطيــب الفلسطيني الأصل (لكنه أشقر بعينين زرقاوين لأمه الدانيماركية .. وجه صبوح رائع وذكي ، ويستجيب للتدريب اليومي الذي أخضعه له ويقبل به أهله بطيبة خاطر) .

أوسع دائرة بحثي . أسافر إلى مخيم خان دنون وإلى درعا . لسوء الحظ هناك عطلة مفاجئة لا أدري سببها في مدارس اللاجئين. رحلة فاشلة .

يوصيني دريد لحام بالطفل ماهر الصوص الذي سبق لــه أن عمل معه ومــع غيره في التلفزيون والمسرح وفي الاعلانات السينمائية. أزور الطفل في بيتــه . والــده يعترض ولا يوافق على تشغيله في السينما خوفاً على مستقبله الدراسي الذي بدأ يتزعزع . جلسة

القناع طويلة لكنه يؤجل البت إلى ما بعد عطلة عيد الفطر القريبة التي تتطابق مع الذكرى الثانية لقيام حرب تشرين .

بعد العطلة مباشرة أتصل بالمخرجين فيصل الياسري وغسان جبري. ألتقي بعدد من مساعدي الإخراج في التلفزيون وببعض مخرجي الإذاعة . يدعونني لمشاهدة تسجيلات برامج الأطفال . يوصون بأطفال معينين .. أشاهد أطفالا ظهروا في حلقات من مسلسلات تلفزيونية . الطفل الأنسب ماهر الصوص. أبعث إلى والده، لكنه لا يستجيب .

أجهز اختبار أسينمائياً خاصاً بفراس ، ويصوره جورج خوري صوراً فوتوغرافية . جورج معجب بمنحنيات وجهه . يقول أنها يمكن أن تساعد المصور من كل الزوايا. هل دفعني الفشل بعد استعراض حوالي عشرة آلاف طفل لأن أعود فأجرب مطلبي في أقرب الناس إلي : ابني ؟ .

في هذه الأثناء يتصل بي مخرج التلفزيون غسان جبري هاتفياً :

سمعت أنك مازلت تبحث عن الطفل. بالله ماالذي يعيقك عن أخذ فراس . ولد رائع . أنا نفسي أضعه في ذهني لأول دور تلفزيوني أحتاج فيه إلى طفل .

زملاء آخرون حذروني من مغبةانتقاء ابني لبطولة فيلم سيكلف أكثرمن نصف مليون ليرة . « مغامرة خطيرة . . انتبه . . حياتك الفنية كلها ستتعرض للخطر . . أنت تعرف ألسنة الناس في بلدنا . » .

موضوع فراس اذن بات مطروحاًفعلا بقوة دفع الأشياء ورغم تحرجي من التفكير فيه . . استعرض وأصور أطفالا آخرين ، ولكن بغير إيمان كبير بعد الآن. يحضرون لي ولدين نازحين من حلب. ولكن من يبقى معهما في دمشق خلال فترة التدريب ؟ ثم خلال فترة التصوير في دمشق وطرطوس واللاذقية ؟

وهل ينقطعان عن مدرستيهما وحياتهما العائلية أم ماذا ؟

فترة الخروج تطول وتمتد . الأيام تمر ونحن لانجد الطفل . ومادمنا لانجد فلا يمكن بدء التحضير الفعلي للتصوير . قال لي المسؤول الأول في المؤسسة إنه لن يحث على شيء ، وأنه ينتظر نتائج بحثي بثقة . وأنه مؤمن بأننا لايمكن أن نسند دور البري لأي طفل. هذا الكلام صحيح وطبيعي ولكنني أشعر معه بشيء من الحرج رغم بحثي الدائب العنيد .

أبحث في كتاب يضم سيناريو فيلم « الطفل المتوحش » عن كيفية وقوع فرانسوا تروفو على بطل فيلمه . يقول أنه بعث مساعديه ليجوبوا المدن الفرنسية ، وليقفوا أمام مخارج المدارس.أخيراً انتقى

الطفل بدءاً من صورة التقطتها مساعدة أمام إحدى المدارس في مدينة غرونوبل .

أحزم أمري وأقرر السفر إلى بيروت، فهنالك فرص ثمينة للوقوع على الطفل المناسب إن في مخيمي تل الزعتر و برج البراجنة أو في سوق الغرب بمدرسة إسعاد الطفولة . زين العابدين وقع على أشبال ممتازين وكان يطلب حضوري منذ فترة مع سيارة للذهاب إلى سوق الغرب بعد زيارة المخيمين قرب بيروت . وهو لا يمكنه تأمين سيارة من المنظمة بسبب تفاقم الأحوال وكثرة الاستفزازات في بيروت .

أحاول الاتصال هاتفياً بزين العابدين في مكتبه في « دار الفتى العربي » . يقال لي إن عمله انتقل إلى مؤسسة «صامد» للأفلام. أتصل بشق الأنفس بمؤسسة صامد . يجيبني شخص بأنه لايعرف زين العابدين لكنه سيبحث عنه ويبلغه بأن يتصل بي إلى دمشق. بعد يومين أحاول مرة أخرى . أنتظر عدة ساعات قبل أن أحصل على الاتصال ، فالأحوال تتفاقم والخدمات الهاتفية وغير الهاتفية تضطرب . أخيراً هو ذا زين على الخط .

صوته واهن ضعيف . يصلني متقطعاً . أحدثه عن مجيئي ، وعن ضرورة تحضير الأولاد يوم كذا وبأنني سأحضر مهما كلف الأمر هذه المرة .يقول أنه سيفعل وأن علي أن آخذ في الحسبان مخاطر الطريق. نفس الصوت المريض اليائس . أستغرب برودة .

أخيراً أسأله عن صحته وما إذا كان مريضاً فيجيبني :

— لا ، لا . . ماشي الحال . .

— وزوجتك ، هل وضعت ؟ متى سنأكل الحلو ؟

يبدو لي كأنما ارتبط لسانه . يمتنع عليه الكلام وتمر فترة صمت . أخيراً يأتيني صوته :

— ماتت .. ماتت روضة ياعم صلاح أثناء الوضع .

دخل موسم البرد والغيوم والأمطار . تلقيت جواب كتاب بعثنا به إلى مديرية الأرصاد الجوية : جداول الرصد خلال عدة سنوات في دمشق وطرطوس واللاذقية . هناك بغير شك امكانيات التصوير السينمائي خلال شهور الخريف والشتاء في هذه المناطق ، لكن الطقس غير مضمون ودرجات التعتيم والسطوع والرياح تظل متفاوتة بين سنة وأخرى ، الأمر الذي يجعل من دخول التصوير في فيلم أكثر مشاهده خارجية في الهواء الطلق مغامرة غير مأمونة العواقب .

أبعث إلى الادارة بطلب تأجيل التصوير إلى الربيع القادم وأحصل على الموافقة على الفور. في الوقت ذاته أتابع الخطوات الأساسية لتأمين الطاقم وتأمين مساعد المخرج الأول. خلال السعي للاتفاق مع مساعد مخرج ذي تجربة تتكشف لي الأمور عن مصاعب حقيقية. فمساعد المخرج الأول تقع عليه مهمة خطيرة هي مهمة «التفريغ». وهذه عملية طويلة وشاقة تملأ فيها أنواع من الجداول التفصيلية والدقيقة هي التي تحدد مسار التنفيذ في فترة التصوير. وأن أي خلل في هذه الجداول أو أي نقص، يمكن أن يتطلب أيام عمل إضافية للمجموعة الفنية بكاملها وتتألف من حوالي ٢٠-٣٠ شخصاً. لهذا السبب يتوجب على المساعد الأول أن يتمتع بمستوى رفيع من القدرة الحرفية، إضافة إلى الكفاءة العالية التي يتطلبها العمل منه في فترة التنفيذ بصفته المنسق اليومي للعمل كله والذراع اليمنى للمخرج.

يتكشف البحث عن صعوبة حقيقية في إيجاد المساعد الأول الكفؤ: فنحن نفتقر إلى هذا الصنف الثاني من الفنيين كما نفتقر إليه في الطب مثلاً أو في الهندسة أو غيرهما من الفروع العلمية والفنية. وبما أن الانتاج في القطاع الخاص وحده يستغرق طاقة هؤلاء المساعدين المتوفرين ووقتهم فهم يفضلون عادة العمل مع القطاع الخاص حيث لاتدوم فترة إشغالهم أكثر من ثلاثة إلى أربعة أسابيع على الفيلم من ألفه إلى يائه. وعندما يطلبون للعمل في القطاع العام (حيث مدة التصوير مضاعفة والجهد الذهني الجسدي مضاعف) يطلبون أجراً مضاعفاً، وهو مالا تسمح به الأرقام المحددة في التعرفات المعمول بها. أنظر من بعد كيف تدبر أمرك ضمن هذه الحلقة الخبيثة..

أتصل بمساعد بعد مساعد. هذا مرتبط وذاك يتوقع ارتباطاً مع سفرة مغرية إلى خارج القطر، وذاك سيحاول فك ارتباط غير مؤكد. أخذ، ورد، ومساومات، وبالتالي إضاعة والتأمين، إلى أن يتم الاتفاق آخر الأمر مع جورج بدوية الذي يعمل مخرجاً في سد الفرات منذ عدة سنوات، وقام خلال ذلك بعمل مساعد مخرج في عدة أفلام طويلة أنتجتها المؤسسة منذ أن تخرج من المعهد العالي للسينما في القاهرة.

أخيراً يصدر الأمر الإداري بتشكيل المجموعة الفنية التي ستنهض بمهام تنفيذ الفيلم: الإخراج، التصوير، الانتاج، الصوت...

في اليوم التالي مباشرة نحزم أمتعة خفيفة ونسافر في مهمة استطلاع لأماكن التصوير، تبدأ بالمخيمات في أطراف دمشق، ثم تقودنا إلى حمص وطرطوس واللاذقية وحلب،

وبعد عودتنا نسافر إلى الأردن ونزور العدد الأكبر من مخيمات اللاجئين الفلسطينيين .

أقــرر آخر الأمر التصوير في مخيم اللاجئين بجرمانا قرب دمشق، كبديل عن مخيم المغازي بجنوب غزة حيث يفترض أن الأحداث تدور ، وفي مخيم الرمل قرب اللاذقية كبديل عن مخيم الشاطىء الملاصق لغزة ، وفي طرطوس كبديل عن غزة ذاتها .

أبدأ بالتالي مرحلة الاتصال بالفنانين لانتقاء من سينهضون بالأدوار . . ودور البطل ؟

يبدو أن ابني فراس (١١ سنة) بات المرشح الأساسي. وما العمل والسنة الدراسية تقترب من نهايتها وهي سنة دراسية دقيقة ينتقل بنهايتها من الابتدائي إلى الإعدادي ؟ هذا أمر يجب ترتيبه . . يجب أن يضاعف دراسته منذ الآن .

أبدأ مرحلة تدريب مكتشف الطفل، وأعلم الإدارة بانتقائي الأخير فتخبرني بأن هذا شأني وحدي ومسؤوليتي كمخرج وليس لها أن تتدخل في هذا الأمر . لا تفاجئني الإجـابة وأجـد فيها استمراراً للمواقف الإيجابية السابقـة التي تقفها الإدارة من الفيلم .

يتكشف الطفل عن موهبة حقيقية خلال التدريب : في مدة وجيزة يحفظ دوره مع الأدوار الأخرى كلها تقريباً عن ظاهر قلب ، ويؤدي بعفوية ، ويقبل على التدريب بحماسة رغم الإعـادة والتكرار والتعليمات والأوامر المشددة . . ورغـم مذاكرات آخر العام الدراسي . .

فراس يقوم نهائياً بدور الطفل ، لكن من هو الممثل المصري الكبير الذي يكلف بدور العجوز أبي طالب ؟ أحـد ثلاثة : محـمـود مرسي ، محمود المليجي ، عماد حمدي.

يهيأ مرسوم لسفري مـع مدير انتاج الفيلم نعم حضرية إلى القاهرة . . الوزير غائب . . الوزير حضر من بعثة التنسيق الوحدوي مع الأردن . . في اللحظة الحاسمة نتنبه بأن وزير الثقافة لم يوقع مرسومنا وقرر تكليف المدير العام للمؤسسة المسافر بمهمة شراء أفلام إلى القاهرة بإجراء التعاقد .

وقت ثمين آخــر يضيع حين يتبين للمسافرين إلى القاهرة بأن محمود مرسي في السعودية ولن يعود إلا بعد حين . .

ويأتي من يهمس في أذني بأن العمل مع محمود مرسي أصلا متعب ، فهو لا يتقيد بموعد ، ويتأخر في السهر ، ويحضر في اليوم التالي إلى التصوير وهو مشتت . . اقترح

على الإدارة عند ذاك ارسال برقية تكليف إلى عماد حمدي .

أيام قليلة وإذا عماد حمدي يرسل برقية لطيفة يعلن فيها استعداده للتعاقد معنا والحضور إلى دمشق ضمن مهلة حددها وتقع في فترة تناسبنا .

سويت اذن كل الأمور تقريباً ولم يبق سوى الأمر الأساسي : المال !

الميزانية ، العصب الحساس لانطلاق العمل كله ، لم تكن قد اعتمدت بعد . كيف السبيل إلى اعتمادها وقد بلغت أرقاماً عالية لم تعتد المؤسسة التعامل بها ؟ إن مستويات الأسعار والأجور كلها اختلفت وقفزت قفزات متلاحقة منذ آخر فيلم طويل أنتجته المؤسسة . . كيف تقتنع الإدارة باعتماد هذه الأرقام الجديدة ولما تصدر التعرفة الجديدة التي نظمت ثم عدلت ، ثم نظمت من جديد ، ثم أوقفت من جديد ؟ معركة حامية.. تقارير . . تقارير معاكسة . . الاستئناس بخبرات مختصين آخرين بتنظيم الميزانيات السينمائية والانتاج .

أخيراً تصدر الميزانية قبيل اليوم المحدد لبدء التصوير بفترة وجيزة . .

أيام وليال محمومة نقضيها في اتخاذ الترتيبات النهائية قبل ساعة الصفر : دراسة المخطط التنفيذي الذي وضعه جورج بدرية لمرحلة التصوير . . تعديل الدراسة حسب التعديلات التي أجريت على الميزانية . . ترتوب انقطاع فراس عن مدرسته رغم اقتراب موعد فحوص آخر السنة . . دعوة احتياط تصل إلى مدير الانتاج بالذات للالتحاق بدورة خاصة تنظم ونحن في منتصف فترة تصوير الفيلم . . اختصاصيو الماكياج كلهم مشغولون ولا معنى عن طلب ماكيير من بيروت أو القاهرة . .

يشاورني مدير الانتاج حول تأجيل تصوير الفيلم إلى الخريف القادم . لكنني لا أوافق بأية صورة .

فيما نخوض في أتون المعركة أتعرف على ع . ش . أحد أفضل المثقفين الفلسطينيين الذي أخرج من الأرض المحتلة منذ فترة ليست بالبعيدة ، ولديه إجابات صحيحة عن العديد من التساؤلات التي ما تزال تشغلني .

ألتقي بـ ع . ش . في الفندق الذي ينزل فيه . نتحدث طويلا . . يروي لي في جملة مايروي ماسمي بعملية «الطوق» : كيف يعلن الاسرائيليون الأحكام العرفية في مخيم للاجئين في الأرض المحتلة أو في قرية ما ، ثم كيف يخرجون الأهالي إلى « الطوق » لتدقيق الهويات والاستجواب ، فيجلسون المئات تحت الشمس عدة ساعات في الجوع والعطش في اكبر وأبشع عملية لتحطيم

الاعصاب والاذلال . . تماماً كما كان النازيون خلال الحرب العالمية الثانية يفعلون بأبناء البلدان المحتلة .

تبهر في العملية التي تعطي صورة واضحة عن استمرارية النازية في أعمال وأفعال الاسرائيليين الذين يفترض أنهم أبرز ضحاياها . أعدد الأسئلة والاستيضاحات من ع . ش ، وفي اليومين التاليين أكتب مشهداً جديداً أضمه إلى التقطيع الفني . وعندما أعرضه على ع . ش . يوافق عليه بحذافيره ويساعد على إجراء تعديلات تفصيلية على بعض نقاطه .

مرة أخرى يجد جورج بدرية نفسه ملزماً بإجراء تعديل جديد على المخطط التنفيذي .

ساعة الصفر تقترب .

نقوم بجولة استطلاع أخيرة على مخيم جرمانا ، ثم طرطوس واللاذقية على البحر ونعود بسرعة إلى دمشق . .

متابعة سريعة لأعمال التعاقد مع الفنانين . . تهيئة رافعة ضخمة من مؤسسة كهرباء دمشق . . تعاقد مع خبير عسكري لتأمين الآليات والأسلحة والألبسة اللازمة من الجيش والشرطة . .

مكتب الاعلام التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية يفرغ عبد الرحمن ابو قاسم كبديل عن خليل طافش (الذي هاجر إلى ليبيا) ليساعدنا وليكون صلة الوصل بيننا وبين المنظمة ، وبيننا وبين المخيمات الفلسطينية التي ستصور فيها . . الشاعر أبو الصادق (شقيق زين العابدين الحسيني) يدرب فراس على اللهجة القزاوية . . يزورنا الباحث في مركز البحوث ببيروت مكرم يونس الذي اشترك في تمثيل فيلم « كفر قاسم » وقام بدور المستشار في الشؤون العسكرية الاسرائيلية ، ونتعاقد معه ليعمل معنا في الفيلم ، فيقوم بدور مهم ويكون لنا ناصحاً ومستشاراً بما يعود على الفيلم بالخير . . لكنه في اليوم التالي لا يعود ، ويتركنا في خبر كان . . ثم نفهم بأنه سافر إلى بيروت . . وضمن هذه الدوامة تحل نقطة اساسية بقيت معلقة وكانت جديرة بايقاف العمل كله : نتعاقد مع الماكيير الروسية « ستيلا » الموظفة في المسرح القومي .

في الأيام الأخيرة الدقيقة ، وفيما بدأ العد التنازلي ، نفقد الاتصال بعماد حمدي الذي كان يسجل حلقات مسلسلة لتلفزيون دبي . . نحاول الاتصال به برقياً ، هاتفياً ، عن طريق التلكس . . لكن الاتصالات كلها مقطوعة مع دبي ومع القاهرة ومع كل مكان بسبب أحداث لبنان ونسف الكابل البحري .

أخيراً نبعث بأحد مساعدي الاخراج: شامل امير الاي إلى القاهرة عندما تعيينا الحيلــة ليأتينا بالخبر اليقين ، ونزوده ببطاقة سفر إلى دبي اذا لم يجد عماد حمدي في القاهرة .

ننتظر بقلق . بعد قليــل من اتمام التحالف مع ستيلا يدخــل شامل عائداً من القاهرة ، ومفاجأة : معه عماد حمدي .

من بعد ، ولبقية النهار ، أبقى في حالة من النرفزة السعيدة .

تمر عــلي ليلـــة بيضـــاء بهواجس ووساوس لا مبرر لها . اعود في اليوم التالي إلى حالي الطبيعية بثقة وهدوء نفس .

غـــداً بداية التصوير ! غداً تدور الكاميرا بعد شهور وشهور من العمل والجد والكفاح .

أخيراً حل اليوم الموعود .

دارت الكاميرا في الموعد الذي حدد بالضبط لدورانها منذ شهر ونيف : الساعة الحادية عشرة من صباح الاثنين ١٠ مايس ١٩٧٦ .

البداية في مخيم غســان دنون للاجئين الفلسطينيين بجنوبي دمشق .

مصادفة : اللقطة الأولى لفراس في دور « البري » يمر في الخلفية المراحيض العامــة . والرائحــة المجاري المكشوفـــة والمراحيض أصلا من مستلزمات حياة المخيمات حيث كل شيء في العراء . . حتى الحب .

فراس يحقق الثقة فيه . في البداية كان ما يزال يحس بمن حوله وما حوله وبنفسه . . عند آخر لقطة لهذا اليوم ، الساعة الثالثة بعد الظهر ، أحس بأنه منسجم ويعطي أحسن عطاء متوقع . نقطة بيضاء كبيرة لصالحه . . وطبعاً لصالح الفيلم .

هو لطيف ، حاضر الذهن ، منسجم مع عالم الكبار رغم أن اكثرهم غريب عليه ويلتقي به المرة الأولى . . بعد اللقطة الأولى وكما هي الحال في كل بداية فيلم ، يجري تبادل التهاني المعتادة . . مدير التصوير جورج خوري يترك الكاميرا ويأتي فيقبلني . . تبدأ حفلة مصافحات وتهاني وتبادل قبل مع أفراد المجموعة . يصبح فراس فجأة مذكراً بنفسه ومن قلب الدنيا :

—والبطل ؟ لا أحد يهنيء البطل ؟

يلتفت اليه الجميع ويقبلون عــلى مصافحته وتهنئته . .

من بعد ، يقف جانباً ويقول :

— من يريد توقيع البطل؟ هاتوا دفاتركم .

يشيع بيننا جميعـاً جو من الأنس والمودة . . خلال الغداء تحت الشجر يلقي فراس نكتة مناسبة تأتي في وقتهـا فيضحك لها الجميع .

بداية طيبة !

الساعة الخامسة صباحـاً . أيقظت فراس من النوم . منذ أن قلت له إنهض للتصوير ، ألقى بنفســه من الفراش . لليوم الثاني عـلى التوالي ينقطـع عن المدرسة ، وفحص نهاية السنة يبدأ بعد ثلاثة أيام . جهز نفسه بسرعة وحمل كتبه معه إلى التصوير !

مكان التصوير في مخيم جرمانا . لعبة نظرات بين البري وشخصين في باحـة بيت ابي طالب . اعــادة ، تكــرار ، توقف . في كل مرة يستجيب فراس ، وبسرعة يتحسس الموقف ، إلى أنه حصلت منه على التعبير المطلوب .

خلال التصوير يزورنا المدير العام للمؤسسة ، معه كلاماً طيباً واطراء حميداً على العمل وفعاليته وحسن تنظيمه ، وهنئنا بفراس . « عمل نموذجي يوضع كمثال للانتاج السليم » .

تنفيذ مشهدين صعبين في مخيم السيدة زينب . مئات ، الوف الناس تجمعوا من الصباح حتى المساء . ارهاق اعصاب شديد ، وهدر طاقات لا بعاد الناس من حقل رؤية الكاميرا رغم وجود رجال من الشرطة العسكرية معنا لحفظ النظام . لم ينقض النهار بدون مشاجرتين رغم تعليماتي المشددة والمتكررة بمعاملة الناس بالحسنى .

المشهد ١٧٤ . لقطة طويلة يشترك فيها الشاريو والزوم « للبري » وحده . الشجرتان المرتبطتان بكل ذكريات البري الطيبة أتت جــرافة آلية ضخمة اسرائيلية لا تقتلاعها . الآلية الضخمة تقترب وتقترب تحت نظرات البري المرعوب . لاتظهر الآلية وهي تضرب الشجــرة الأولى فالثانيــة ، فتنتزعهما وتحطمهما . نسمع في كل مرة ضجيج الصدمة ، ونظهر الأثر النفسي في داخل الطفل . .

اعادة المشهد ، لفراس وهو يرتعب ، لنفسه تجيش وتضطرب . . تكرار ثم تكرار . . فراس متعب . . التنفيذ التمثيلي قائم على تركيز نفسي وجسماني . . فراس يشعر بالارهاق . . يجب أن أحصل منه على أفضل مستوى في الاداء ، فالموقف يمثل قمة المشهد السابق ومبرر التالي . كرر . كرر . . فجأة ينفجر فراس بالبكاء ، نــوع من

البكاء التشنجي الذي لا حيلة له هو نفسه فيه . .

آخذه جانباً ، أهدىء من روعه . المئات من الناس المتفرجين من أهل المخيم أتعبونا ، وتعبوا . . كلنا مرهقون . .

في آخر النهار وجع رأس وطوشة دماغ .

لا يستغرب المرء من بعد أن ينفجر ارهاق فراس بكاء ودموعاً .

صباح ممطر !

ما العمل ؟ غيرنا الأمر اليومي للعمل من التصوير الخارجي للداخلي .

يبدأ البحث فوراً عن سائق سيارة المولد الكهربائي الذي لم يصدر له الأمر بالحضور هذااليوم . بعثنا بسيارتين تبحثان عنه . لم يجده رجالنا لا عند الزوجة الأولى ولا في بيت الزوجة الثانية . . هل تراه متزوج بالسر من ثالثة . . أحجية لا تجد حلا حتى الظهر .

تدور الكاميرا الساعة ١٣ وتستمر بالتصوير حتى ما بعد منتصف الليل . توقف وحرن من قبل فنيي الاضاءة الذين تواجدوا منذ الساعة السادسة صباحاً . . بخاصة بعد أن بلغهم أن الدولة قررت توقيف صرف الساعات الاضافية . تبويس شوارب وتلميحات بالتعويض من ميزانية الفيلم بموافقات خاصة . .من ثم امكن متابعة المشاهد المقررة .

خلال تصوير مشهد ليلي يمثل فيه فراس بأنه نائم ويصحو على صوت النحاب ، فوجئنا بعد تركيز الاضاءة ، بأنه نائم حقاً وفعلا ! . .

كان قد عمل ١٥ ساعة ونام الساعة الواحدة صباحاً ثم عدت فأيقظته الساعة السادسة صباحاً للذهاب إلى المدرسة وتقديم أول مادة في فحص نهاية السنة .

عاد ظهراً ، وانطلقنا به فوراً إلى التصوير . نظر اليه اعضاء المجموعة الفنية وعماد حمدي بحنان وهو يستغرق في النوم . ما باليد حيلة . يجب ايقاظه نهاء المشهد . .

بعد الظهر كانت هناك لقطة تحتاج منه لابداء انفعال . تدريب يدوم بعض الوقت ، ثم تصوير أول مرة وثاني مرة وثالث مرة . لم يضبط التعبير كلام عن فشله . . يحس أن عيون المجموعة الفنية كلها ترمقه . . ينفجر باكياً .

وقفنا جميعاً في موقف حرج . اذا تأخر التصوير لحظات أخرى ، انحسرت الشمس وغاب نور النهار الكافي للتصوير الملون . أخيراً جعلته يتمالك أعصابه .

هذه المرة ، تحت تأثير الانفعال ، أعطى التعبير المطلوب من أول لقطة .

يخرج المرء بنتيجة جديرة بالاعتبار من ممارسة العمل الفني مع الصغار بالمقارنة مع الفنانين الكبار .

الممثل الكبير ، القدير ، يسعه بنفسه أن يفتعل الانفعال . الصغير يجب أن تبعث أنت لديه الانفعال وأن تستثيره ليعطي .

عماد حمدي أعطيه المشاهد التي سيصورها. يقرؤها . يأخذ بتكرار حوارها بينه وبين نفسه بصوت خفيض ، ناسياً أو متناسياً من حوله . على الطعام يكرر الحوار ، يسترجعه ، يعيده خلال تهيئة الاضاءة ، خلال الانتظار . طوال الوقت قبل بداية التصوير يكرر ويجتر كأنما يستوعب المعنى ، يتشربه ، يستثير أعصابه ، يستجمع نفسه وجسمه على الموقف .

في أحد المواقف ، كان هناك ذكر لابنه المتبنى في الفيلم ، البري ، ويحدث الممثل الشاب الواقف أمامه عن فقده الطفل الذي سافر إلى غزة ليعمل وليبحث عن الفدائيين . فجأة تنفر الدمعة من عينه .

كيف بلغ به الأمر ذلك ؟ بالطبع بالتركيز ، التجميع ، التفاعل مع الحدث حتى المستوى الفيزيائي عن طريق الدخول في أغواره واستشفاف معاني الكارثة التي فيه .

بنحو مواز للتصوير ، أتابع الاتصال بعدد من المسؤولين لتأمين عناصر من الرجال بالمئات للمثول بصفة كومبارس في مشهدين رئيسيين : تشييع الفدائيين من جهة ، ومشهد اخراج أهالي المخيم للتدقيق فيما يدعى بعملية الطوق .

وزير الداخلية وعدني بمدي ببضع مئات من عناصر مدارس الشرطة . هؤلاء وحدهم يمكن أن يكونوا كافين ، لكن من يدري أن الوعد سيسحب في اللحظة الأخيرة الحرجة لسبب أو لآخر ؟

تفادياً لاحتمال من هذا النوع استخدمت صلات خاصة أوصلتني باحدى الجهات العسكرية ، لم أحصل منها على إجابة بسبب انشغال قوات معينة سورية في لبنان. لجأت إلى مسؤول حربي فلسطيني.هو الآخر لم يتمكن من تأمين عناصر عسكرية فلسطينية . وعد بتأمين عدد كبير من الرجال والنساء من حزبيين وغير حزبيين من المخيمات عند الطلب .

هناك من يهمس في أذني بأن جميع الوعود ستذهب هباء ، وبأنه يشك في امكان تصوير مشاهد جماعية داخل المخيمات الفلسطينية في اطراف دمشق.فثمة غليان يتصاعد منذ أن بدأت الأمور في لبنان تأخذ مجرى

جديداً، وهناك فتات فلسطينية وغير فلسطينية تقوم بتأزيم الموقف عمداً داخل المخيمات، وتعمل على تجنيد العواطف الشعبية وتأجيجها .

أكثر من شخص يهمس بمثل هذا الكلام، ونحن منغمسون في حميا العمل داخل المخيمات ! . . ما الذي يجري لو أن أحد المأفونين ألقى قنبلة على المجموعة الفنية ؟ تلك تكون كارثة كبيرة بالطبع . نشعر أحياناً بوجود بعض المشاعر العدائية يبديها أناس بسطاء لا يقدرون عملنا حق قدره . كتلك الفتاة شبه البدوية، ذات الشعر المنفوش التي صاحت في وجهي يوماً :

– أنتم تضحكون على حي « الفلسطينية » وتعبئون جيوبكم من ورائهم . . .

أو كأولئك الشباب المشحونين لا أدري بأي نوع من العواطف والاحقاد الذين ما إن يجري أصغر احتكاك حتى يتفجروا حقداً وغيظاً، ويثيرونها مشاجرات لا تبقي ولا تذر حتى مع رجال الشرطة العسكرية .

أو أولئك العشرات من الأطفال الذين ولدتهم امهاتهم في المنفى وألقين بهم في دروب المخيم الضيقة . هؤلاء نزلوا في وقت مبكر جداً للاحتكاك بعالم الصغار والكبار على حد سواء . وهم في أجواء البيوت الضيقة والعلاقات الاجتماعية والعائلية المكشوفة المعراة يسمعون ويعون كل أنواع الأحاديث . نحس في أول احتكاك أن كلا منهم قنبلة موقوتة لا تحتاج لأكثر من حركة صغيرة ، أو نفخة هواء ، حتى تنفجر . ولو أننا لم نستعمل الحكمة في كل ساعة وكل لحظة خلال عملنا في المخيمات، ولولا تعليماتي المستمرة والمشددة، لثارت بسبب الاطفال وحدهم ممن كانوا يتجمعون فوق رؤوسنا وعلى اكتافنا ويطلون علينا من وراء الاسيجة ومن فوق الاسطحة – بما كان جديراً بأن يخرج النبي أيوباً ذاته من جلده – مئة مشاجرة ومشاجرة ، ولما أمكن متابعة التصوير في المخيمات .

إن أفضل ما نفعله في هذه الظروف الدقيقة وفي مثل الحال التي نحن عليها أن نلتزم جانب الحكمة وضبط النفس وأن نفرغ من التصوير في أسرع وقت ، دون المساس بالمستوى الفني طبعاً .

انتهت فحوص فراس ، لكنه أنهك بحق .يعمل في اليوم مالا يقل عن ١٨ ساعة . منذ الصباح الباكر يذهب إلى الفحص (دون أي تحضير بالطبع). ومنذ الظهيرة نبعث بسيارة تتناوله من المدرسة إلى قلب التصوير مباشرة حتى منتصف الليل .

اليوم ، لمدة ساعة أو تزيد ، رفض

التصوير . لم يعد يرغب بالتمثيل ، احياناً يرفض المشاهد الحوارية فقط. يتكشف عن نزوات لا أفهمها . .

– « لماذا يافراس ؟ » آخـذه جانباً وأتكلم معه . هو نفسه لا يعرف أسباب نرفزاته، يفسرها بنحو آخر اقرب إلى فهمه .

– لأنك لا تسمح لي بالوصول حتى إلى الباص في ظاهر الحارة ..لا تسمح لي باللعب . . وجميل (مساعد الانتاج) صرخ بي عندما رآني أصعد السلم إلى السطح . . أحس نفسي في سجن . كل حركاتي ممنوعة،مراقبة . . ثم يبكي ويبكي بدموع سخينة .

حفلة الناع طويلة « لأنك يافراس أهم من أي شخص بيننا ههنا ، حتى مني أنا كمخرج . الديكوباج موجود وعند اللزوم يمكن أن يكمل الفيلم أي مخرج .. مدير الانتاج يمكن تغييره ، مدير التصوير كذلك . . أما انت ، بطل الفيلم ،فلا . . اذا أصبت ، أو تعطلت لأي سبب تعطل الانتاج كله . وتلك تكون كارثة مادية ومعنوية .

أسمح له من بعد بالصعود إلى السطح، ولكن بعد أن أطلب من المساعد شامل أن يضعه تحت رقابته .

يزورنا خلال التصوير المخرج سيف الدين شوكت الذي جاء مهنئاً بالفيلم . بعد الغداء نحرك أقدامنا بحضوره وحضور عماد حمدي الذي يقول وهويسمع سيف الدين شوكت يثني على فراس :

– أتعرفون ما هي أهمية هذا الطفل ، فراس ؟أنه يعرف كيف يستخدم يديه. الممثل الجيد يعرف من مقدرته على تحريك يديه خلال التمثيل ، أو على الأصح من درجة العفوية التي يتمتع بها بتحريك يديه خلال التمثيل . والممثل الجيد يطاوع جسمه الجملة التي ينطق بها أو الموقف الذي يؤديه. ذانك هما أخطر أمرين يواجهان الممثل .

ثم يلتفت عماد حمدي الي :

– أترى إلى ذاك الفتى ن .ش . الذي يمثل معنا . مشكلته أنه لا يعرف كيف يحرك يديه وان جسمه كالصنم . انه يحس بأنه يمثل وبأن العيون منصبة عليه ، يحس بالآخرين ،بعين الكاميرا، ويضايقه احساسه هذا ويستولي على ساحة الشعور عنده فلا يتمكن من الانسجام مع الدور .

أتذكر ساعتئذ كلمة قالها عن الفتى ذاك ذاته مدير التصويرجورج خوري : « كأنه بالع عصايه » .

مرة أخرى يهطل المطر الشديد منذ الصباح. أفراد المجموعة الفنيـة متجمعون

والممثلون متهيئون في مبنى المؤسسة لتنفيذ أمر العمل اليومي الذي يدور في بعض طرقات مخيم جرمانا . هل نصرف الناس كلا إلى بيته ما دمنا لا نستطيع تصوير مشاهد داخلية بديلة ؟ وإذا انكشفت السماء بعد ساعتين أو ثلاث أو حتى بعد الظهر ، أفلا نكون قد أضعنا وقتاً ثميناً ، وأضعنا مالا الشعب ، ما دام ما قد رسم علينا من أجور عن هذا النهار قد رسم وانتهى الأمر ؟ فلننتظر ولينتظر معنا الممثلون جميعاً صغاراً وكباراً ، ما دامت أجورهم مدفوعة ، ولئن نحن امكننا إنجاز الجزء خير لنا من ترك الكل . .

نجلس وننتظر ، وعند أول بادرة انقشاع نتوجه إلى مكان التصوير في المخيم . تتحرك قافلة السيارات . وفي المخيم ننتظر وقتاً آخر بقلق .

كان قراراً سليماً . أنجزنا فعلا ليس الجزء فحسب ، بل الأمر اليومي كله .

انتصار مؤزر نحققه على غير موعد ونستخلصه من قلب الفشل .

فادارة الانتاج لم تتمكن من تأمين بعض الأمور العسكرية بسبب تفاقم احداث لبنان ، وبذلك رأينا أمر العمل اليومي يسقط أرضاً ويضعنا في موقف حائر .

وكنت بعثت بمن يستنجز وزير الداخلية وعده بوضع بضع مئات من عناصر مدارس الشرطة تحت تصرفنا في الوقت الذي نحدده لتصوير مشاهد تشييع الفدائيين في المخيم . الوزير أحال المبعوث إلى مدير مدارس الشرطة . وهذا اعتذر بسبب ايفاد القسم الأكبر من عناصره إلى الشمال وبسبب تزايد واجبات المراسم والاستقبال ، والتوديع والمرافقة .

أجتمع بمساعد المخرج ومدير التصوير ، ومدير الانتاج . نتدارس الأمر ، ونخرج بقرار خطير بالنسبة للموقف الحرج الذي نجد أنفسنا فيه .

هكذا تنفذ مشاهد بدء الجنازة (التي لم تكن مقررة في الأمر اليومي لهذا اليوم) ، مستفيدين من التجمع الكبير للناس بشكل عضوي من حولنا في غياب التجمع المنظم الذي ثبت أنه غير مضمون النتائج .

عملية ممتازة وناجحة ، تعاون عناصر المجموعة الفنية جميعاً لتكون نصراً حقيقياً ، يعود على الميزانية من جهة بتوفير مبلغ كبير ، ويساعد من جهة أخرى على انجاز مشاهد من أعقد مفاصل الفيلم كله .

طبعاً تبح اصواتنا ونحن نجند الناس اذ نجند عواطفهم وننظم صفوفهم حسب

مقتضيات ، التصوير ، ثم لا يحل آخر النهار حتى تكون قوانا قد خارت لفرط ما أنفقنا من جهد نفسي وجسمي . لكن المشاهد التي نريدهـا أصبحت في علب الأفلام المصورة . هذا هو الأمر الأهم !

بعد اثني عشر يوم عمل نمنح أنفسنا وافراد المجموعة الفنية يوم راحة . في المساء أشاهد مع الفنيين الرئيسيين نسخة عمل بالأسود والأبيض من المواد المصورة التي جهزها لنا المعمل . التصوير جيد ، والمواد واعدة ومقنعة .

ننتهي من تصوير المشاهد التي يشارك فيها عماد حمدي بـ ١٧ يوماً بدلاً من ٢٥ يوماً حسب الخطة . وقبل أن يسافر إلى القاهرة، نشاهد حوالي ٤٥ علبة من المواد المصورة .

نفتقد وجوده بيننا . فهو يتمتع بأخلاقية عمل عاليـة وتفهم لمتطلبات الإخراج ، ودقة في المواعيد ، نادراً ما سمعنا بمثلها لدى فنانيوفنانات السينما العربية .

هو ، من جهته أيضاً ، فيما ذكر أكثر من مرة مؤخراً ، أخذ فكرة طيبة عن السينما السورية وجدية العاملين فيها وسلامة الموضوعات التي تعالجها سينماالقطاع العام.

علمتني التجربة أن التنفيذ السينمائي ، أي تصوير كل مشهد وكل لقطة ضمن مشهد ، أو ما يسميه الفرنسيون«التحقيق» وما ندعوه ببساطة : « بالإخراج » ،انما هو عملية انتصار بين امكانات لا تحد : فالتصوير يمكن أن يجري من هذا الزاوية أو تلك ، ومن أعلى أو أدنى ، ومن يمين أو يسار ،والاضاءة يمكن أن تسلط وتنسق في عشرين صيغة ، كذلك شأن الديكور والتمثيل وغير ذلك. .وبمقدار ما يأتي الفيلم جيداً ، يكون المخرج قد أحسن في الانتقاء ، وأجاد في التوجيه أن عملية الإخراج (ضمن حدود المشهد الواحـــد وبنحو أضيق ضمن حدود اللقطة الواحدة) هي عملية اختيار نقطة التوازن الأجندى في كل لحظة من لحظات عملية الخلق الفني، ليس فقط في مرحلة التصوير فحسب ، بل كذلك في مرحلة المونتاج .

وفي سبيل بلوغ المستوى الأفضل ، يجب بذل عمل كثير مـــع الاجتهاد والبحث الدائب عن افكـــار جديدة تغني السيناريو بعد كتابته ، لايجـــاد حلول جديدة دوماً ، والتطعيم بتفاصيل اضافية . إن فن السينما هو فن التفاصيل ، دوماً المزيد من التفاصيل ، الموظفة ضمن

المشهد الواحد ، الترابط من الحياة ، أو بما يخدم الزخم الدرامي ، أو كليهما معاً .

في العمل الروائي ، من أي صنف كان ، يجب أن يكون هنالك نزاع ، وأن يسير شيء ما بنحو غير سليم وبصورة ملتوية في غير المسار الصحيح .

الاخراج هو فن النظام ، ويجب على المخرج أن يطبق النظام ، ومن حوله وداخل ذاته .

خلال العملية الإبداعية ، يقوم المخرج بالتعبير عن مفهومه في الفن وفي الحياة ، ويجب أن يقوم بأكثر من التأثير في الآخرين : أن يمتلك مقدرة حقيقية على الاقناع .

عودة إلى تجربة التصوير داخل المخيم الفلسطيني .

يجب أن يحاول المرء أن يستشعر بمشاعر أهل المخيم حتى يفهم الاسباب الكامنة وراء القسوة والشراسة اللتين تبديان احياناً – وليس دائماً ، بل على طفرات – في معاملتهم . .

يعيشون متجمعين ، على جانب كبير من الفقر ، بين الروائح الكريهة ، فما من مجار أصولية في المخيم . حياتهم كلها قهر وشعور بالغربة . بعض البيوت فيها آبار تمتح منها المياه لغسيل الملابس وأواني الطبخ والطعام – آبار تتسرب اليها المياه القذرة وتغذيها . بطون الأولاد بالأغلب منفوخة . وجوههم شاحبة . هم كثيرون ، كثيرون ، أكثر من الهم على قلوب أهاليهم . الأهل ينجبون ويلقون بجرائهم إلى الطرقات الضيقة التي تغص بهم .

التصوير في المخيم حادث استثنائي يغير من رتابة حياة كل يوم . . حادث غريب وعجيب أيضاً : السينما بقضها وقضيضها وأجهزتها تأتي اليهم .. بل حتى الفنان الكبير عماد حمدي بينهم يروح ويجيء ويأكل ويشرب كازوزة . . وفي المساء يرونه في مسلسل « لقيطة » الذي سجله له تلفزيون دبي . عجيبة ! يتجمعون حولنا . نطردهم ، نطاردهم . يؤخرون عملنا . أحياناً يفسدونه . . يقفزون ، يفرون كطيور الربيع . يبتعد ثلاثة ، يتقدم عشرة ، يتطون على الاسطحة على السلالم ، الشجر . . وتعال عاملهم بقسوة . . كل طفل فلسطيني ينقلب بلحظة إلى جهاز مدمر . يعاند . برد الصاع صاعين . يكر عليك بجسارة تفوق سنه . يجب يجب أن تعامله بكثير من الحسنى حتى يقبلك ، يطيقك ، يتحمل وجودك في بؤرته ، في منفاه عند أطراف المدن

العامرة . .هنالك ائتلف مع الحال التي آل اليها ، تبلها في انتظار أمر ما آت لا بد منه ، بانتظار يوملا معدى عن حلوله . وانت تأتي من عالم آخر ، بزينتك ، بآلاتك الغريبة لتكشف وتفضح ما استتر من أمره . انه لا يحبك في سريرته ولا يحب آلاتك ولا يقدر رسالتك ، فهي مهما كان الأمر انما تأتي من غريب قادم من خارج بؤرة الشقاء والآلام ، له بيت وأهل ووطن وحال مستقرة ، على نقيضه هو المشرد الذي يستهلك نفسه وأيامه في القهر والحقد .

بعض الزمـــلاء في المجموعة الفنية لا يريدون أن يفهموا ، أن يتفهموا . يثورون يشتمون عندما نكون وحدنا . يريدون لو كان الانسان الفلسطيني على صورتهم ، على صورة الانسان المستقر الذي تربيه عادات الأرض والجدران الأربعة والشجر والماء ،فيما هؤلاء القوم فقدوا ذلك جميعه . وبالاضافة اليه ، فقدوا الأهل أحياناً بعضهم أوحتى كلهم .

آفاق

دعوة إلى استعمال العقل

صفوان قدسي

مناهضة الفلسفة

– ١ –

ليس صحيحاً مايقال من أن العقل العربي مطبوع على معاداة الفلسفة .

وفي وقت من الأوقات ، فان كتابات عديدة ظهرت في حياتنا الفكرية والثقافية تلح جميعها على الفكرة القائلة إن العقل العربي مجبول على معاداة التفكير الفلسفي .

– ٢ –

والغريب في الأمر ، هو أن هذه الكتابات لم يكن لديها مايكفي من الشواهد والبراهين لاثبات هذا الذي تدعو القارئ إلى الاقتناع به ، بل إن بعض هذه الكتابات مضى إلى أبعد من ذلك حينما حاول أن يشيع اعتقادا مفاده أن ثمة عقولا طبعت على حب التفكير الفلسفي ، وأن ثمة عقولا طبعت على غير ذلك .

— ٣ —

هذه الكتابات نهضت على نظرية عرقية مفادها أن الجنس السامي مناهض بطبعه للتفكير العقلي ، وهو بالتالي مناهض للتفكير الفلسفي. وهذه النظرية منقولة عن مفكر فرنسي ذائع الصيت هو « أرنست رينان » .

كان «رينان» يقول إن الساميين عموما ، والعرب على وجه التخصيص ، مصابون بما يمكن أن يسمى بالعجز عن التفلسف ، وقد شرح « رينان » آراءه تلك في كتب عديدة تدخل في نطاق تاريخ الفلسفة ، وكان يصدر في آرائه تلك عن اعتقاد مؤداه أن « الجنس » أو « العرق » يسهم في في تشكيل العقل . بمعنى أن الساميين يتمتعون بمواصفات عقلية معينة ، في حين أن الآريين ، على سبيل المثال ، يتمتعون بمواصفات عقلية أخرى .

— ٤ —

بعض الكتاب العرب التقط هذه الأفكار وراح يروج لها دون أن يدرك (أو لعله أدرك ذلك) أن هذا كله يدخل في باب المعتقدات العرقية التي لا تنهض على أي سند علمي ، والتي سرعان ما تبدو معتقدات تافهة عند وضعها تحت المجهر النقدي .

— ٥ —

وفي يوم غابر من حياتي ، حاولت أن أتفحص الزعم القائل إن العرب مصابون بالعجز عن التفلسف ، وأن العقل العربي مناهض بطبعه للتفكير الفلسفي ، وانتهيت إلى نتيجة مفادها أن من العسير على النظرة

العلمية المدققة أن تلجأ إلى تصنيف العقول تبعاً للاجناس والعروق ، وانه من العسير على هذه النظرة أن تعمد إلى مثل هذا التمييز بين العقول بحيث تنتهي إلى وجود نوعين من العقول : عقول مناهضة للتفكير الفلسفي ، وعقول محبة للتفكير الفلسفي . أو عقول عاجزة عن التفلسف وعقول قادرة على ذلك .

ثم انتهيت بعد ذلك إلى نتيجة أخرى مفادها أن هناك مراحل تمر بها الأمم فتجعلها محبة للتفكير الفلسفي ، ومراحل أخرى تمر بها فتجعلها مناهضة للتفكير الفلسفي ، فاذا ماانقضت هذه المراحل وجاءت بعدها مراحل أخرى ، تبدلت الصورة تماما . وشاهدي على ذلك هو أن العرب كانوا في وقت من الاوقات من أكثر امم الأرض حبـا للعقـل وقربا من الفلسفة واحتراما للمنطق . وهذه حقيقة سوف يقع عليها أي قارئ لتراثنا الفكري العربي .

— ٦ —

وفي كتاب للمفكر العربي قدري حافظ طوقان صدر قبل سنوات عديدة ،ثم أعيد طبعه مؤخرا ، وهو كتاب « مقام العقل عند العرب » ، يقوم المؤلف بتقديم نماذج من التفكير العقلي عند العرب بحيث ينتهي القارئ إلى نتيجة مفادها أن هذه النماذج تهـدم نظرية مناهضة العرب للتفكير العقلي وتقيم بدلا منها نظرية أخرى مفادها أن العرب يؤمنون إيمانا لاشبهة فيه بدور العقل في حياتهم . وفي هذا الكتاب عبارة مازلت أحفظها عن ظهر قلب ، وهي عبارة وردت في كتاب لابن طفيل يقول فيها إن العقل يستطيع بالاستقراء والتأمل أن يدرك الحقائق العليا ادراكا تاما ، وان هذا العقل لايحتاج إلى الشريعة في تثقيفه وتوجيهه .

وأكثر من ذلك ، فإن قدري حافظ طوقان يمضي شوطاً آخر في محاولته البرهنة على ايمان العرب بدور العقل في حياتهم عندما يقول إن العرب أطاحوا بالخرافات التي تسود بعض فروع المعرفة، وأنشأوا مذهبا جديداً عرف بالمذهب العربي أو بالطريقة العربية ، التي تقوم على جعل العقل المرجع والدليل والحكم .

— ٧ —

وفي منتصف الستينات ، صدر لمحمود أمين العالم كتاب بعنوان « معارك فكرية » . وفي هذا الكتاب مقال قدمه المؤلف على بقية مقالات الكتاب ، وهو بعنوان ، « بلاش فلسفة » . وللوهلة الأولى يبدو هذا المقال مثيراً لتساؤل عما اذا كان المؤلف يقصد إلى السخرية من الفلسفة ، لكن القارئ سرعان مايكتشف أن المؤلف إنما يقصد إلى شيء آخر تماما ، فهو يدافع عن الفلسفة ، ولكنه يثير اعتراضا مشروعا على الفلسفة التي تنحو منحى يجعل منها فلسفة غريبة على هموم الناس ومشكلاتهم . وهو يعزو اعراض الناس عن الفلسفة إلى سبب واضح هو أن الفلسفة ارتبطت في أذهان الناس بالكلام الذي لاطائل منه ، أو لنقل باللغو من الكلام . ويعرض المؤلف في هذا المقال الذي يتصدر الكتاب، إلى التاريخ الفلسفي العربي ويقدم نماذج من الفكر الفلسفي العربي يعتبرها لغوا،ونماذج أخرى ينظر إليها على أنها تعبير عن التفكير العقلي الاصيل لدى الفلاسفة العرب الاوائل .

— ٨ —

قد يكون صحيحا ، بل إنه صحيح بكل تأكيد ، أن التفكير

الفلسفي العقلي قد أصابه الانحسار في القرون الأخيرة ، وأن التألق الذي بلغته الفلسفة العربية لم يعدكما كان عليه في الماضي .لكن تفسيرذلك لايكون باتهام العقل بمناهضة الفلسفة ، وانما يكون بالبحث عن الاسباب التي أفضت بالعقل العربي إلى النظر إلى الفلسفة على أنها الكلام الذي لاطائل منه .

★ ★ ★

خصوم الأرسوزي

— ١ —

كان زكي الأرسوزي يعشق اللغة العربية . ولم يكن هذا العشق يصدر عن تعصب لهذه اللغة وانما كان يصدر عن فهم بغير حدود لطبيعة هذه اللغة ، وقدرتها على الاداء والتعبير ، أي لعبقريتها .

وأنا أعرف أن الكثيرين ممن لايحبون الارسوزي ، انما يدفعهم إلى ذلك موقف الارسوزي من اللغة العربية . انهم لايحبون في الارسوزي هذا الموقف العقلاني من اللغة العربية . انهم لايحبون في الارسوزي هذا الربط المحكم بين اللغة العربية وبين استمرار الوجود العربي . انهم لايحبون في الارسوزي هـــذه المجابهة المعلنـــة بين حقيقة لغتنا وبين حقيقة جهلنا بها .

— ٢ —

وحين كتب الارسوزي عن اللغة العربية ماكتب ، علت الدهشه وجوه الكثيرين .

كان بعض هؤلاء المدهوشين يرى في هذا الذي كتبه الارسوزي

عن اللغة العربية وعبقريتها، نوعا من التواصل مع «فيخته» وماكتبه عن دور اللغة في بناء الأمةوحضورها واستمرارها ، وشكلا من أشكال التأثر بفلاسفة اللغة الألمان الذين كشفوا عن حقيقة العلاقة القائمة بين اللغة وبين الأمة ، بين الانسان وبين القوم . وكان آخرون يرون في هذا الذي كتبه الارسوزي عن اللغة العربية وعبقريتها نوعا من التعصب استعاروا له اسما من اللغات الاجنبية فأسموه « شوفينية » ، وشكلا من أشكال التأثر بالفكر الفاشي الذي عاصر الارسوزي صعوده في بدايات هذا القرن . وكان قسم آخر يرى في هذا الذي كتبه الارسوزي عن اللغة العربية ، موقفا سياسيا من مسألة الامة والقومية ، وهي المسألة التي كانت هاجس المفكرين والمثقفين في تلك الحقبة الغابرة من هذا القرن ، ونوعا من محاوله اكتشاف سند عقلي وحضاري وفلسفي لموقف هو في الاساس موقف سياسي . وكان آخرون يرون في هذا الذي كتبه الارسوزي عن اللغة العربية محاولة لتضخيم الدور الذي يمكن أن تضطلع به اللغة في حيـــاة الأمة ، وتحميلا لما لاتحتمله اللغـــة واسقاطا لرؤية ذاتية ومثالية على حقيقة موضوعية .

— ٣ —

ولست هنا في معرض مناقشة هذه الآراء ، ولكنني بصدد القول إن هذه الآراء لم تكن في نهـــاية المطاف غير تعبير عن مواقف سياسية تحاول أن تصطنع من الفكر ساترا تحتمي به أو تختبئ وراءه .

أحاول أن أقول إن مابدا في لحظة من اللحظات سوء فهم للارسوزي أو حتى رؤية فكرية تختلف بقدر أو بآخر عن رؤيته ، لم يكن في في حقيقة الأمر غير موقف سياسي .

كان الارسوزي يحاول ، من خلال تعمقه في فهم اللغة العربية

واكتشاف دورها الحضاري . أن يشد العرب إلى حقيقة ربما كانوا قد نسوها . وهي أنهم أمه تشهد لغتها على سموها وعظمتها وعراقتها ومقدرتها على العطاء ، وأن يجعل العرب ، بالتالي ، أكثر ثقه بنفسهم في المجابهة الحضارية والثقافية والقومية الآخذه بالاحتدام بينهم وبين أعدائهم .

— ٤ —

وكان خصوم الارسوزي يحاولون غير ذلك .

كان الارسوزي يحاول ايقاظ العرب على حقيقتهم الحضارية . وكان خصوم الارسوزي يحاولون حجب هذه الحقيقة لاغراض شتى ليس هذا مجال الدخول فيها وفي اشكالاتها . وأنا أعرف أن خصوم الارسوزي مازالوا موجودين بيننا .

انهم موجودون في اثارتهم الشكوك حول اللغة العربية ومقدرتها على مواكبة التطور .

انهم موجودون في دعوتهم إلى سلب العرب من تاريخهم ، أو سلب تاريخهم منهم .

انهم موجودون في سعيهم إلى اصطناع فجوة بين العرب وتراثهم .

انهم موجودون في وصمهم دعوة القومية العربية بالرجعية .

انها موجودون في اثارتهم الشكوك حول جدوى الوحدة العربية .

انهم موجودون في اثارة اللبس حول حقيقة وجود الأمة العربية .

★ ★ ★

... ومحبوه

— ١ —

وكما كان للارسوزي خصومه ، فقد كان له محبوه .

ولم يكن محبو الارسوزي يصدرون في حبهم عن عاطفة شخصية ، وانما كانوا يصدرون في حبهم عن عاطفة عاقلة .

كانوا يحبون في الارسوزي محبته للغة العربية .

وكانوا يحبون في الارسوزي فروسيته .

وكانوا يحبون في الارسوزي إيمانه بأن العربي في حقيقته النقية الصافية ، صورة للانسان الأعلى .

وكانوا يحبون في الارسوزي ثقافته العميقة ، وعقله المتقد .

وكانوا يحبون في الارسوزي احترامه العميق للغة العربية ودفاعه عنها واقتحامه لمغاليقها واكتشافه لالغازها .

— ٢ —

وكما أن خصوم الارسوزي كانوا يصدرون في خصومتهم عن موقف فكري لايستطيع إخفـاء حقيقته السياسية أي ادعاء ، وكما أن هؤلاء الخصوم كانوا يرون في الارسوزي حضورا فكريا و ياسيا بالغ الخطر والخطورة ، وثقافة حضارية ذات جذور بالغة العمق تستطيع أن تصمد في المجابهة المحتدمة بين المدافعين عن الشخصية العربية القومية و ما أفرزته من حضارة وثقافة وفكر وفن وعقيدة ، وبين المناوئين

لها . . . فان محبي الارسوزي كانوا بدورهم يصدرون عن موقف فكري ذي بعد سياسي بالغ الوضوح ، وكانوا يرون في الارسوزي قلعة فكرية لايسهل اقتحامها ، وثقافة أصيلة وصلبة وقادرة على التصدي والمجابهة .

— ٣ —

وحين مات الارسوزي ، ظن خصومه أن هذا الغياب سوف يمحو التأثير العميق الذي كان يمارسه حضوره ، بل لقد مضوا إلى أبعد من ذلك حين اعتقدوا بأن وجودهم المزعزع في حضور الارسوزي يمكن أن يصبح راسخاً في غيابه ، وكانوا في منطقهم هذا ينطلقون من الظن القائم إن غياب هذه القامة المديدة التي كانت تضع غيرها في الظل ، سوف يفسح المجال واسعاً وعريضاً أمام القامات الأخرى لكي تخرج من الظل .

وفوجئ خصوم الارسوزي بأن الرجل مايزال حاضرا . انه حاضر في الدعوة إلى إحياء الشخصية الحضارية للامة العربية ، وهو حاضر في الدفاع عن لغتنا القومية والتصدي لكل مامن شأنه أن يحولها إلى لغة متاحف ، أو أن يقتلعها من حقيقتها ويجعل منا لغة لا علاقة لها بهذه الحقيقة ، وهو حاضر في الايمان بهذه الأمة وبقدرتها على البقاء والاستمرار .

وفوجئ خصوم الارسوزي بأن غياب الرجل لايقل خطرا عن حضوره ، فالكتابات المتفرقة والمبعثرة التي كتبها في حياته ، جمعها محبو الارسوزي وقدموها إلى القارئ العربي في مجلدات خمسة

تشكل إضافة بالغة الأهمية إلى المكتبة العربية التي ترتفع قامتها يوما بعد يوم .

وفوجئ خصوم الارسوزي بأن الرجل الذي كان على القارىء العربي أن يبحث عنه فلا يجده كله ، أصبح موجودا أمامه. أصبح الرجل حاضرا من أول كلمة كتبها إلى آخر كلمة . واصبحت قراءة الارسوزي في وحدته وكليته وتسلسله الزمني في متناول اليد .

— ٥ —

العمل العظيم الذي قام به محبو الارسوزي ، لايدرك قيمته إلا من عرف معنى أن يظل عظماء الامة أحياء .

وأنا أعرف الكثيرين ممن كانوا يثيرون الشكوك حول تخليد الارسوزي.

ولم تكن اقامة تمثال له في حديقة عامة من حدائق دمشق ، الا مناسبة يثيرون فيها شكوكهم من جديد ، لكن حقيقة الارسوزي كانت دائما أكبر من أن تجرحها هذه الشكوك أو تنال منها .

ولولا أنني أخشى أن تلصق بي تهمة التعصب لهذا الرجل الكبير الذي تعلمنا منه الكثير ، لقلت إن تخليد الارسوزي انجاز ثقافي وقومي لاتقوى على القيام به غير الأمم التي تعرف أنها مدينة في شيْ من وجودها إلى هذه القامات المديدة التي تظهر بين عصر وعصر .

★ ★ ★

القديم والجديد

— ١ —

ليس كل قديم أصيلا . وليس كل جديد معاصرا . ذلك أن مقياس الاصالة ليس القدم وحده ومقياس المعاصرة ليس الجدة وحدها .

ولقد مر بنا زمن كنا فيه ننظر إلى القديم فنصفه بالاصالة لمجرد أنه قديم ، وننظر إلى الجديد فنصفه بالمعاصرة لمجرد أنه جديد . وقد آن الآوان لتبديل هذه النظرة .

— ٢ —

ولو كان كل قديم أصيلا لمجرد أنه قديم ، لما جاز لنا أن نفرق بين قديم وقديم . ولا أن نقيم تمييزا بينهما .

ولو كان كل قديم أصيلا لمجرد أنه قديم ، لتساوى كل القديم في نظرنا ولاصبح كل ماهو ميت من هذا القديم مساويا لكل ماهو حي .

ولو كان كل قديم أصيلا لمجرد أنه قديم ، لما جاز لنا أن نميز بين تراث عربي قابل للاستمرار . وبين تراث عربي آيل إلى الزوال ، ولما جاز لنا أيضاً أن نصف هذا الجانب من تراثنا بانه مضيء ، وأن نصف الجانب الآخر بأنه لايخلو من مثالب وعيوب .

ولو كان كل قديم أصيلا لمجرد أنه قديم لما جاز لنا أن نقسم تاريخنا العربي إلى عصر نهضة وعصر انحطاط ، ولتساوت النهضة

مع الانحطاط ، والتقدم مع الخلف ، والتطور مع التقهقر ، والحياة مع الموت .

— ٣ —

ولو كان كل جديد معاصرا لمجرد أنه جديد ، لماجاز لنا أن نميز بين جديد وجديد ، ولاصبح كل ماهو حي وقابل للاستمرار من من هذا الجديد ، مساويا لكل ماهو غير قابل للاستمرار ، ولاصبح الحاضر كله مضيئا .

ولو كان كل جديد معاصرا لمجرد أنه جديد ، لامتنعت امكانية التمييز بين فكرة وفكرة ، وبين قيمة وقيمة ، وبين مبدأ ومبدأ ، وبين سلوك وسلوك .

— ٤ —

وقبل أكثر من خمس عشرة سنة ، وقعت على مقالة لكاتب عربي حاول فيها أن يتصدى لبعض الاشكال الادبية ، والشعرية منها على وجه الخصوص ، التي كانت قدبدأت في الظهور في ذلك الوقت . وخلاصة مانقرأه هـذه المقـالة هي أن هذه الأشـكال الادبيـة تمثل نكسة خطيرة في عالم الشعر ، وان على الذين يزعمون أنها تمثل تطورا هاما أن يعودوا إلى عصر الانحاط العربي العربي حتى يجدوا لها شبيها ، مما يجعلهم مرغمين على الاقرار بأنها نكسة لاتطور .

وعلى الرغم مما في هذه النظرة من محاولة لمصادرة كل ماهو جديد في حياتنا الأدبية ، فإنها تذكرنا على أية حال بحقيقة منسية ، وهي أنه

ليس كل جديد معاصرا لمجرد أنه جديد ، ووانما يكون الجديد معاصرا عندما يحمل قيما جديدة ويبشر بها ويدعو إلى الآخذ بها .

— ٥ —

بهذا المعنى يصبح التعامل مع الجديد على أنه يمثل الحداثة ، ومع القديم على أنه يمثل الأصالة ؛ نوعا من التعصب لهذا الجديد أو القديم ، دون الانتباه إلى أنه ليس كل جديد معاصرا بالضرورة وانما الاصالة والمعاصرة مسألتان ينبغي الحكم عليهما بغير هذا المقياس ، ففي هذا المقياس من الفساد مايبطل هذا الحكم ويلغيه

★ ★ ★